

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

JUIN 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein. C'était, depuis 1923, un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

La civilisation pré-aryenne de la vallée de l'Indus, par <i>M^{me} Jeanne J. LOCQUIN</i>	321
Les statues de prophètes conservées au musée de Troyes, par <i>M^{me} Louise LEFRANÇOIS-PILLION</i>	343
Le manteau impérial du trésor de Vienne et sa doublure, par <i>M. Erwin MARGULIES</i>	360
Manet et l'Espagne, par <i>M. Élie LAMBERT</i> , professeur à la Faculté des Lettres de Caen	369
Bibliographie.....	383

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
} Autres Pays.....	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
} Autres Pays.....	340 fr.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR*
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (viii^e)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

DERNIER PARU

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4^o (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4^o de viii-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4^o raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4^o de iv-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4^o de viii-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4^o de viii-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4^o de viii-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4^o de viii-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4^o de viii-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4^o de viii-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4^o de viii-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4^o raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.

DEGAS, BERTHE MORISOT

EN FIN DE SEMAINE...



UTILISEZ LES BILLETS
SPÉCIAUX POUR LES
STATIONS BALNÉAIRES
ET THERMALES DU
RÉSEAU DE L'ÉTAT
VALABLES DU VENDREDI
OU DU SAMEDI AU
LUNDI MINUIT
JUSQU'AU 31 OCTOBRE
(SAUF AUX GRANDES FÊTES)

DE RÉDUCTION

RENSEIGNEMENTS DANS LES GARES DU

RÉSEAU DE L'ÉTAT

CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

1^o SERVICE DE JOUR

Via Calais-Douvres :

Traversée maritime la plus courte. Service de luxe
« Flèche d'or » en correspondance avec le paquebot
« Canterbury », mettant Londres à 6 h. 40 de Paris.

Via Boulogne-Folkestone :

Service quotidien avec l'Angleterre. Voie très fré-
quentée par les touristes venant passer le week-end sur
les plages françaises.

2^o SERVICE DE NUIT

Via Dunkerque-Folkestone :

Service journalier sur l'Angleterre, via Folkestone. Ce
service permet d'arriver le matin à Paris ou à Londres et
d'en repartir le soir.

1. Sauf la nuit du samedi au dimanche au départ de
Dunkerque et la nuit du dimanche au lundi au départ de
Folkestone.

CHEMINS DE FER P. L. M.

POUR VOS SÉJOURS D'AVANT-SAISON

DANS LES

STATIONS THERMALES ET CLIMATIQUES

Vous devez vous rendre dans une station thermale ou
climatique des Alpes, du Jura, de l'Auvergne ou des
Cévennes pour y faire votre cure, mais vous craignez que
le moment ne soit guère propice : Ne savez-vous donc
pas que les stations thermales offrent à l'avant-saison, en
même temps qu'une vie plus calme et plus douce, de
meilleures conditions de prix pour le séjour. Vous bénéfi-
cierez, au surplus, d'une réduction pour votre voyage,
grâce aux billets d'aller et retour valables 33 jours. Ces
billets permettent de revenir au point de départ par un
itinéraire différent de celui du voyage d'aller.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous ren-
seigner auprès des gares.

LES BAINS DE MER SUR LA CÔTE D'AZUR

Certes, on se baigne en toute saison sur la Côte
d'Azur, mais voici l'époque la plus propice. A l'animation
de la saison d'hiver a succédé une vie plus calme et plus
douce. Vous êtes assuré d'avoir de beaux jours dans les
plages de cette région privilégiée. En outre, votre voyage
s'effectuera à prix réduit, grâce aux billets de bains de
mer valables 33 jours. Ces billets peuvent être prolongés
deux fois de suite de 30 jours. Ils permettent de revenir
au point de départ par un itinéraire différent de celui du
voyage d'aller. Vous ne paierez que 490 fr. en 2^e classe
de Paris à Juan-les-Pins et retour, au lieu de 649 fr. au
tarif ordinaire.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous ren-
seigner auprès des gares.

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

De PARIS

AUX

STATIONS THERMALES D'Auvergne

Dès le 14 mai fonctionne un service de voitures
directes toutes classes et couchettes 1^{re} classe pour La
Bourboule et Le Mont-Dore dans le train express de nuit
partant de Paris-Austerlitz à 19 h. 54.

A partir du 27 mai, train rapide de nuit toutes classes,
couchettes 1^{re} classe (remplacées par un wagon-lits mixte
1^{re} et 2^e classes du 15 juin au 31 août) :

Paris-Quai d'Orsay dép. 21 h. 22. La Bourboule arr.
7 h. 12. Le Mont-Dore arr. 7 h. 33 (St-Nectaire arr.
9 h. 20 à partir du 1^{er} juin et jusqu'au 25 septembre, par
correspondance automobile).

A partir du 3 juin, train rapide de jour toutes classes
et wagon-restaurant :

Paris-Quai d'Orsay.....	dép.	10 h. 35
La Bourboule.....	arr.	18 h. 27
Le Mont-Dore.....	arr.	18 h. 44
St-Nectaire.....	arr.	20 h. 30

(par correspondance automobile)

75^e ANNIVERSAIRE DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

EXPOSITION GONCOURT

ORGANISÉE PAR LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

sous le Haut Patronage

DE M. LE MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
ET DE L'ACADÉMIE GONCOURT

au profit des

ŒUVRES DE SECOURS DES TRAVAILLEURS INTELLECTUELS
(CERCLE RONSARD)

Essai de reconstitution de la collection des frères Goncourt

Dessins du XVIII^e siècle

Dessins, estampes et objets d'art de la Chine et du Japon

Portraits, photographies, souvenirs, manuscrits et autographes

Éditions originales, exemplaires d'auteur

Aquarelles, eaux-fortes des frères Goncourt.

PARIS, 140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

MAI-JUIN 1933

DE 10 heures A MIDI ET DE 14 heures A 18 heures

Entrée : 5 fr. ; dimanche : 3 fr.

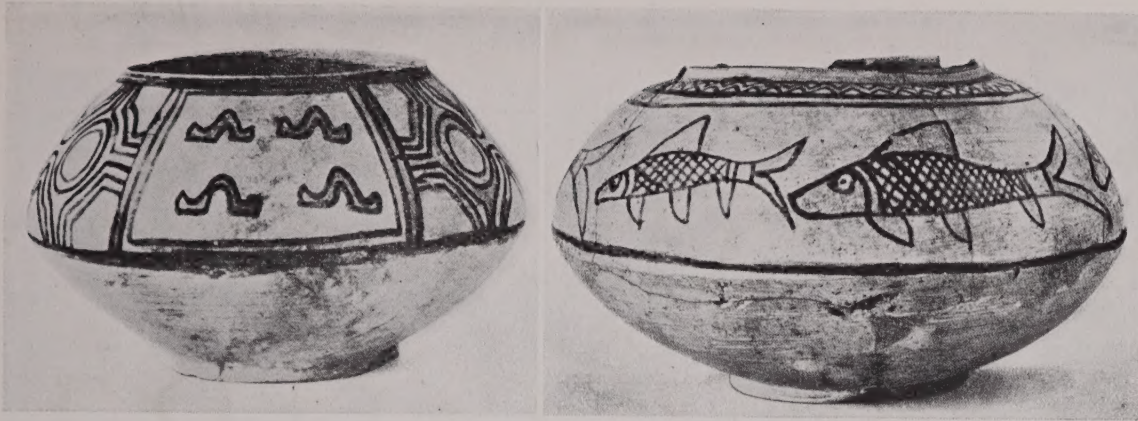


FIG. 1 ET 2. — CRATÈRES SANS ANSES, DE NAL, BELOUCHISTAN. Cliché *Archaeological Survey of India*.

LA CIVILISATION PRÉ-ARYENNE DE LA VALLÉE DE L'INDUS¹

JUSQU'À ces dernières années, l'Inde pouvait être considérée comme une des contrées les plus jeunes du monde : les plus anciens textes qu'elle nous ait laissés sur son histoire n'ont été rédigés qu'à une époque postérieure au règne d'Alexandre le Grand, et ses monuments les plus vénérables ne remontent pas au delà du III^e siècle avant notre ère.

La civilisation historique de l'Inde avait eu, croyait-on, pour principaux et presque seuls auteurs les Aryas, arrivés dans le Nord-Ouest de la péninsule vers la fin du II^e millénaire avant J.-C.²

Les textes védiques étaient les seuls à nous renseigner sur les populations repoussées ou absorbées par le flot des envahisseurs venus de l'Occident. Les hymnes du Rig-Veda décrivent ces indigènes comme des barbares d'un niveau de culture très inférieur à celui de leurs conquérants ; c'est dire qu'on leur accordait une très faible part dans l'élaboration de la civilisation indienne.

1. A propos du savant ouvrage récemment publié par Sir John Marshall, ancien directeur général du Service archéologique de l'Inde : *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization, being an official account of Archaeological Excavations at Mohenjo-Daro carried out by the Government of India, between the years 1922 and 1927*. Londres, Arthur Probsch, 1931. 3 vol. in-fol.

2. Chronologie longue, entre 2000 et 1500 av. J.-C. ; Chronologie courte adoptée par M. Sylvain Lévi, peu après l'an mil.

Une exposition claire de la question de la migration aryenne a été faite par M. Gordon Childe, *The Aryans*, London, 1926, et par M. René Grousset, *Les migrations indo-européennes et les empires du XX^e au XII^e s. av. J.-C.* dans *Peuples et Civilisations* (Hist. Gén., publiée sous la direction de Louis Halphen et Philippe Sagnac), t. I, p. 123 et suiv., Paris, Alcan, 1926.



FIG. 3. — VUE GÉNÉRALE D'UNE DES PRINCIPALES VOIES DE MOHENJO-DARO.
Cliché de l'*Archaeological Survey of India*, d'après John Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

Les fouilles pratiquées de 1921 à 1927 dans la vallée de l'Indus, sous la haute direction de Sir John Marshall, permettent de reviser ce jugement et d'établir que, plusieurs millénaires avant l'invasion aryenne, le Penjab, le Sind, ainsi que d'autres parties de l'Inde, sans doute, jouissaient d'une culture brillante et originale très proche parente des civilisations contemporaines de la Mésopotamie, de l'Égypte et du monde égéen.

Deux sites principaux ont été explorés, l'un à Harappa, au Penjâb et l'autre à Mohenjo-Daro, dans le Sind¹. Ce dernier a fourni le plus grand nombre d'objets. Les Pré-aryens de la vallée de l'Indus se servaient d'ustensiles en pierre, à côté de ceux de cuivre et de bronze. Comme les peuples de l'Asie occidentale et du bassin oriental de la Méditerranée, ils appartenaient donc encore à l'âge chalcolithique. Ils vivaient en société solidement organisée, dans des villes étendues et bien fortifiées (fig. 3 et 4), partageant leur activité entre le commerce et l'agriculture.

1. Sir John Marshall date les trois villes superposées de Mohenjo-Daro de 3300, 3000 et 2700 av. J.-C. Les trouvailles présentent à tous les niveaux le même caractère et attestent que la civilisation de la vallée de l'Indus était alors à son apogée, ce qui suppose une longue évolution antérieure.



FIG. 4. — UNE DES RUES SECONDAIRES DE MOHENJO-DARO.

Cliché de l'*Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

Pour leurs besoins domestiques, ils employaient des poteries faites au tour, incisées ou peintes ; artisans habiles du métal, ils nous ont laissé des armes¹ et des bijoux de cuivre, de bronze et d'argent. Les nombreux fuseaux, les miroirs et les pots à fard, exhumés des maisons de Mohenjo-Daro, évoquent les occupations de leurs femmes aussi soucieuses de leur toilette que des soins du ménage. Ils se vêtaient d'étoffes tissées, surtout de coton dont l'Inde seule, à cette époque, connaissait l'usage. Ils se servaient de chars à roues traînés par des bœufs : un jouet d'enfant en terre cuite nous a conservé le modèle d'un de ces véhicules qui ressemblaient étonnamment aux charrettes employées de nos jours par les paysans du Sind. Les Pré-aryens avaient domestiqué le zébu ou taureau à bosse, le buffle, l'éléphant, le chameau, dont les vivantes silhouettes se détachent sur une série d'admirables sceaux.

Dès l'année 1875, Cunningham avait eu entre les mains, et décrit dans une

1. Les armes de guerre sont l'arc et la flèche, la lance, la hache, le poignard et la masse ; l'épée et les armures sont inconnues.

page de l'*Archaeological Survey*¹, un de ces sceaux provenant de Harappa, petit village du Penjab, et sur lequel étaient gravés l'effigie d'un taureau et six caractères pictographiques.

Le taureau n'ayant pas la bosse caractéristique de la race indienne et cette écriture étant inconnue du savant indianiste, ce dernier en conclut que le sceau en question devait être étranger à l'Inde².

Le British Museum s'étant enrichi, au cours des années suivantes, de deux autres sceaux du même genre, J. F. Fleet en fit une nouvelle étude dans le *Journal of the Royal Asiatic Society* de 1912, sans arriver à percer davantage leur mystère.

Sur les instances de Sir John Marshall, les fouilles de Harappa furent reprises en 1921 par Rai Bahadur Daya Ram Sahni : les vestiges qu'on exhuma démontrèrent que le site appartenait à l'âge chalcolithique.

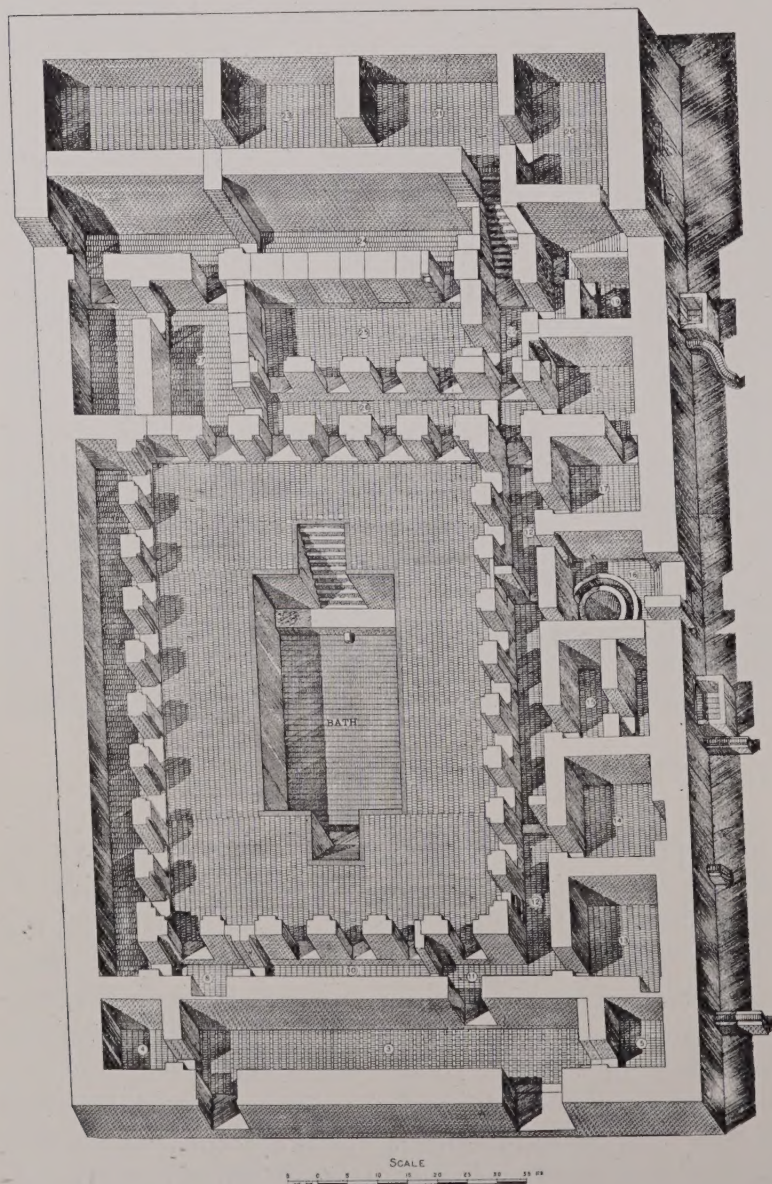


FIG. 5. — PLAN DES THERMES DE MOHENJO DARO.

Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

2. « Above the bull is an inscription in six characters which are unknown to me. They are certainly not indian letters, and as the bull which accompanies them is without a hump, I conclude that the seal is foreign to India. » Cunningham cependant avait été le premier à penser que la Brâhmi primitive dérivait d'une écriture pictographique.

1. *A. S. I.*, 1875 (vol. V), p. 105, pl. XXXIII, fig. 1. Le même sceau est reproduit dans *The Indian Antiquary*, 1886 (vol. XV), p. 1, fig. 1.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIER SEMESTRE 1933

TEXTE

Jean ALAZARD.	Théodore Chassériau.....	47
André BLUM.	Les nielleurs de Quattrocento et Maso Finiguerra.....	214
Clotilde BRIÈRE-MISME	La donation de Croy.....	231
Palma BUCARELLI.....	Une exposition d'art ancien à Rome.....	113
JEAN CORDEY.....	Colbert, Le Vau et la construction du château de Vincennes au xvii ^e siècle	273
Pierre FRANCASTEL.....	Le Marmorbad de Cassel et les Lazienki de Varsovie.....	138
André JOUBIN.	Documents nouveaux sur Delacroix et sa famille.....	173
L.-H. LABANDE.	Notes sur quelques primitifs de Provence. II. Nicolas Froment..	85
E. LAMBERT.....	L'art mudéjar.....	17
—	Manet et l'Espagne.....	369
Jean LASSUS.	Fouilles à Antioche.....	257
Louise LEFRANÇOIS-PILLION.	Les statues de prophètes du musée de Troyes.....	343
Hugues LE GALLAIS.	Trois paravents japonais.....	295
André LINZELER.	Une source d'inspiration inconnue d'Eugène Delacroix.....	309
Jeanne J. LOCQUIN.....	La civilisation pré-aryenne.....	321
Basil S. LONG.	Quelques miniatures françaises à South Kensington.....	10
Emile MALBOIS.	Oppenord et l'église Saint-Sulpice.....	34
Erwin MARGULIES.	Le manteau impérial du trésor de Vienne et sa doublure.....	360
Ch. PICARD.	Courrier de l'art antique.....	193
H. PUVIS DE CHAVANNES. .	Le parterre et l'allée d'eau de Versailles.....	104
Louis RÉAU.	L'iconographie de Houdon.....	157
E. RENDERS et F. LYNA. .	Deux découvertes relatives à Van der Weyden.....	129
Claude ROGER-MARX.	Jean-Louis Boussingault	301
Henry SÉROUYA.....	L'art 'plastique chez les Juifs.....	65
Jacques SOUSTELLE.	La représentation de l'homme dans les arts de l'Océanie.....	1
Les fouilles de Nubie.....		58

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Art moderne (A. R.), p. 317. — *Art populaire* (A. R.), p. 313. — A. C. Barnes, *The art of Henri Matisse* (A. R.), p. 317. — J. Bayet, *Architecture et poésie* (M. J.), p. 187. — B. Berenson, *Quadri senza casa* (M. J.), p. 125. — Bogdan Filow, *Geschichte der Altbulgarischen Kunst* (M. J.), p. 62. — British Museum, *A guide to the principal coins of the Greeks* (J. B.), p. 250. — A. Busuioceanu, *Daniele da Volterra* (M. J.), p. 251. — Cézanne, *Briefe, Erinnerungen* (A. R.), p. 316. — La *Collection Gaignières* (L. Dimier), p. 383. — H. Clouzot, *Les arts populaires de l'Europe* (A. R.), p. 316. — H. David, *De Sluter à Sambin* (L. Réau), p. 315. — M. Delacre, *Etudes sur quelques dessins de Rubens* (M. J.), p. 251. — A. Friedrich, *Handlung und Gestalt des Kupfertisches und der Radierung* (M. J.), p. 125. — Funk-Hellet, *Les œuvres peintes de la Renaissance italienne et le nombre d'or* (C. F.), p. 314. — Gluck, *Bruegels Gemälde* (E. MICHEL), p. 189. — *Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslovakischen Republik* (M. J.), p. 126. — G. de La Tourette, *Léonard de Vinci* (A. R.), p. 383. — L.-H. Labande, *Le palais de Monaco* (R. D.), p. 251. — Lozoya, *Historia del arte hispánico* (M. J.), p. 252. — *Monumentos españoles; Catálogo de los declarados nacionales* (J. B.), p. 62. — A. Moschetti, *Andrea Mantegna* (M. J.), p. 314; *Per l'integrità della cappella Ovetari e di un affresco del Mantegna* (M. J.), p. 314. — N. Okuneu, *Monumenta artis Serbicae* (M. J.), p. 314. — E. d'Ors, *Mario Tozzi* (A. R.), p. 317. — Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique, l'ère homérique* (J. B.), p. 250. — R. Rey, *Choix de 64 dessins de Manet* (A. R.), p. 316. — A. Spahn, *Palma Vecchio* (M. J.), p. 252. — J. Strzygowski, etc., *Asiatische Miniaturenmalerei in Anschluss an Wesen und Werden der Mogulmalerei* (I. Stchoukine), p. 188. — Fr. Thureau-Dangin, *Un spécimen des peintures assyriennes de Til-Barsib* (M. J.), p. 126.

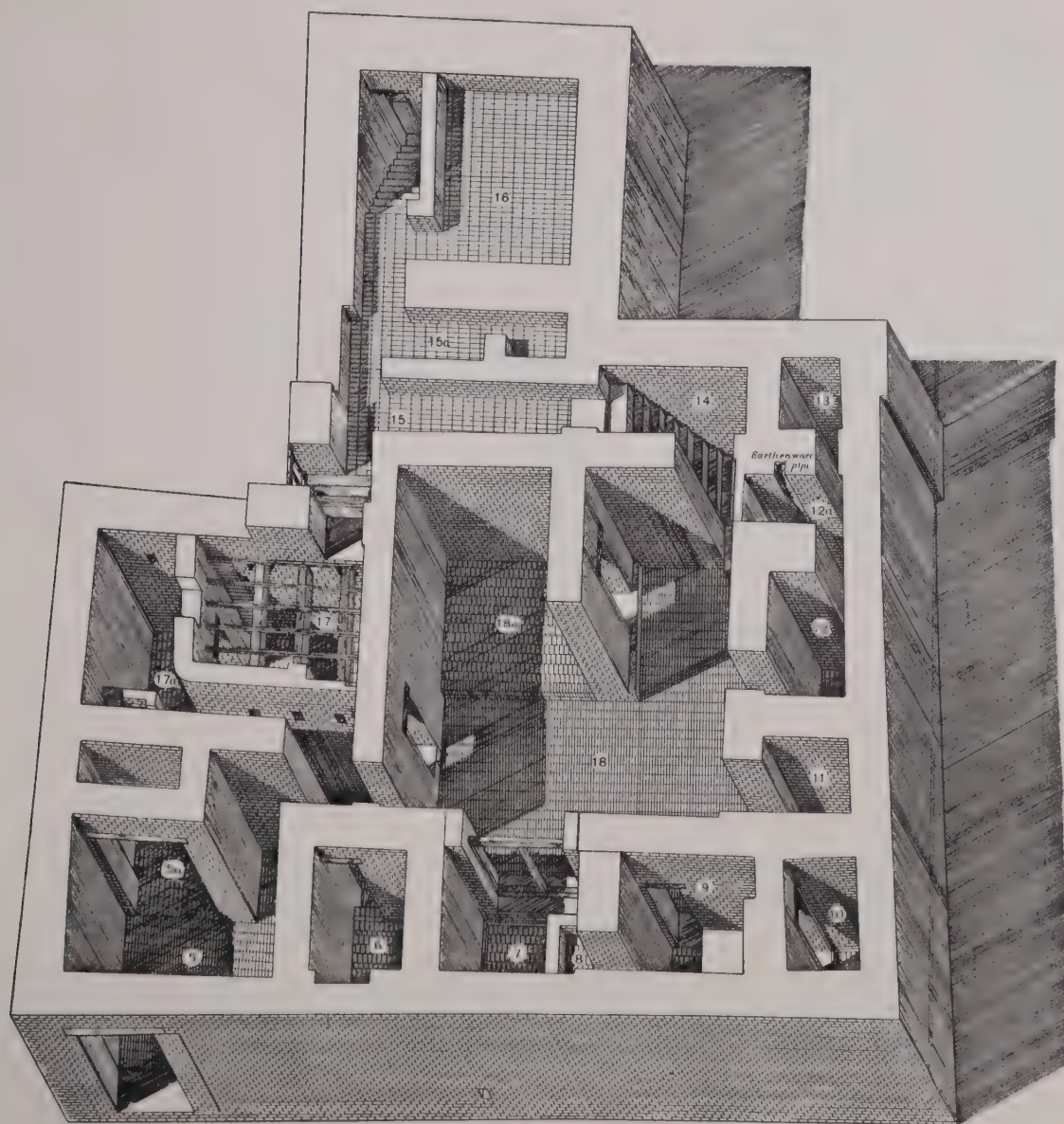
REVUES

Sur quelques dessins relatifs à la Trinité de Pesellino, p. 63. — Charlet et Raffet au siège d'Anvers, p. 63. — Les Rodrigo de Osona père et fils, p. 63. — Sur une fresque de Pompéi au musée de Naples, p. 63. — Marcantonio Franceschini, p. 64. — Les fouilles d'Hissarlik, p. 64. — La sculpture de la période normande en Sicile, p. 64. — La coupole de Saint-Pierre de Rome, p. 126. — La tête d'Auguste du musée d'Ancône, p. 126. — Boletín da Academia Nacional de Belas-Artes (Lisbonne), p. 127. — La collection de M. Friedsam au Metropolitan Museum, p. 127. — Notre-Dame de Melun, p. 127. — Tullio Lombardo et Andrea Riccio, p. 127. — La peinture siennoise au Fogg Museum, p. 128. — Gemmes antiques et médiévales sur des reliures d'Utrecht, p. 128. — Les fouilles de l'agora d'Athènes, p. 190. — L'art scythe, p. 191. — La collection Pandliuria au musée d'art de Barcelone, p. 191. — L'esquisse de A. Altdorfer pour ses fresques des Bains impériaux à Ratisbonne, p. 191. — Les primitifs siennois et l'art byzantin, p. 192. — Michel-Ange et Tribolo, p. 192. — Saint Antoine dans l'iconographie siennoise, p. 192. — L'exposition Rembrandt à Amsterdam, p. 192. — L'école de Rimini, p. 253. — Jacopo di Paolo, p. 253. — Le problème da Gentile da Fabriano, p. 253. — Verrocchio, Léonard et Lorenzo di Credi, p. 253. — Les dessins inédits de Tommaso, p. 253. — Le développement artistique de Filippo Lippi, p. 254. — L'autel de Turin par Roger van der Weyden, p. 254. — La Sainte-Nuit d'Altdorfer récemment acquise par le Deutsches Museum de Berlin, p. 255. — Riemenschneider ou Peter Breuer, p. 256. — G. W. Horst, p. 256. — L'architecture de l'Occident musulman, p. 318. —

L'école sculpturale pisane à Florence, p. 318. — Quelques précisions sur la vie de Duccio et de ses descendants, p. 318. — Une œuvre juvénile de Botticelli, p. 318. — Antonio da Fabriano, p. 318. — Le tombeau de l'empereur Louis de Bavière à la Frauenkirche de Munich, p. 319. — Quelques tentures peintes de Valence, p. 319. — Juste Le Court, sculpteur flamand, p. 320. — Picasso, p. 320. — Les artistes flamands du x^ve et du xvi^e siècles et le Portugal, p. 320. — L'art étrusque, p. 384. — La mosaïque de Pesaro, p. 384. — L'histoire de l'art contemporain, p. 384. — Stefano di Giovanni, dit le Sassetta, p. 384.

PLANCHES HORS TEXTE

Mosaïque dionysiaque à Délos. Phototypie.....	206-207
Maso Finiguerra. Dessin sur parchemin. Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.	
Phototypie	224-225
J.-L. Boussingault, <i>Le vieux saltimbanque</i> . Pointe sèche originale.....	304-305



H. R. Area. A Section. Oblique Projection of House VIII

SCALE
0 5 10 15 20 FT

FIG. 6. — PLAN DE LA MAISON VIII.

Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

Presque au même moment, R. D. Barneji entreprenait de dégager les restes d'un stûpa et d'un monastère bouddhiques, qui s'élevaient dans l'angle nord-ouest



FIG. 7. — IDOLE FÉMININE.
Cliché *Archaeological Survey of India*,
d'après Marshall,
Mohenjo-Daro, Probsthain éditeur.

du site de Mohenjo-Daro. Or, en procédant à ce travail, des sceaux gravés identiques à ceux de Harappa furent mis au jour, et toutes les trouvailles qui les accompagnaient ne permirent plus de douter que Mohenjo-Daro, comme Harappa, gardât le secret d'une civilisation inconnue.

Ainsi, grâce à Sir John Marshall et à son dévoué état-major du service archéologique, s'ouvre, comme jadis avec les fouilles de Suse de la mission Morgan, un nouveau chapitre de l'histoire de l'Asie¹. Les trouvailles récentes du Penjab et du Sind jettent une clarté inattendue

sur les origines de l'Inde historique, qui rejoint dans le passé les antiques civilisations de l'Elam, de l'Égypte pré-dynastique et du monde pré-hellénique.

Les peuples de l'Indus, si méprisés des Aryas, tandis que ces derniers n'habitaient encore que de modestes villages, avaient construit de grandes cités. La vue générale publiée ci-contre donne un aperçu de l'étendue de Mohenjo-Daro². De larges avenues et de nombreuses voies secondaires sillonnaient la ville, dont le plan révèle déjà un curieux souci d'urbanisme.

Deux sortes d'édifices ont été jusqu'ici exhumés du site : d'une part, des monuments publics, comme les thermes, ou ce vaste hall à piliers, dont la destination n'a pu encore être fixée ; d'autre part, des constructions privées, demeures des habitants, les unes modestes quoique confortables, les autres vastes comme des palais.

Les thermes déblayés en 1925-1926, dans l'aire du stûpa



FIG. 9. — TAUREAU TERRE CUIT. MOHENJO DARO.
Cliché *Archaeological Survey of India*,
d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.



FIG. 8. — STATUETTE EN STÉATITE.
Cliché *Archaeological Survey of India*,
d'après Marshall,
Mohenjo-Daro, Probsthain éditeur.



FIG. 10. — SINGE.
STATUETTE DE TERRE
CUITE DE HARAPPA.
Cliché *Archaeologica*,
Survey of India, d'après
Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éd.

1. Le compte rendu de chaque campagne de fouilles a été publié dans les *A. S. I. Annual Reports* de 1923-1924, 1924-1925 et 1925-1926.

2. La ville de Mohenjo-Daro était autrefois beaucoup plus étendue que n'est le site actuel, réduit par le travail d'érosion du vent et de l'eau.

bouddhique, sont de dimensions importantes ; les murs faits de briques cuites amalgamées dans un ciment composé de boue et de gypse, mesurent trois mètres d'épaisseur à la base, et annoncent par le soin du travail, par la technique déjà savante, les monuments indiens postérieurs. Le plan de ces bains publics est très simple : une cour intérieure dont le centre est occupé par une grande piscine (fig. 5). Tout autour, une galerie, sur trois côtés de laquelle s'ouvrent les cabines. Des puits fournissaient l'eau, qu'un large conduit d'écoulement permettait d'évacuer après usage. Ces thermes imposants constituent, au point de vue architectural, le monument le plus original de Mohenjo-Daro. On n'en connaît pas d'autres spécimens aux temps préhistoriques, et il faudra arriver à l'époque romaine pour en trouver l'équivalent chez un autre peuple¹.

Les fouilles ne nous ont encore rien révélé sur la forme des édifices sacrés de Mohenjo-Daro. Comme les Minoens, il est possible que les peuples de l'Indus n'aient pas eu de sanctuaires publics.

Dans l'aire nord-ouest du site se rencontrent les substructions d'un certain nombre de bâtiments plus importants que les maisons privées, entre autres celles de la grande salle hypostyle dont les vingt piliers massifs — les bases sont encore en place — soutenaient sans doute un toit. Ces résidences étaient-elles des palais ou des temples ? Ce hall, un lieu de réunion pour le culte ? Il est impossible, dans l'état actuel des fouilles, d'en décider.

A l'encontre de ce que l'on a trouvé à Sumer, où les habitations du peuple n'étaient qu'en pisé et où seuls les palais et les sanctuaires étaient magnifiquement bâtis, les maisons des citoyens de Mohenjo-Daro sont en général spacieuses et bien construites. On peut prendre pour type la maison VIII, dont le plan si clair a permis à Sir John Marshall d'en faire une reconstitution en perspective, que nous reproduisons (fig. 6).

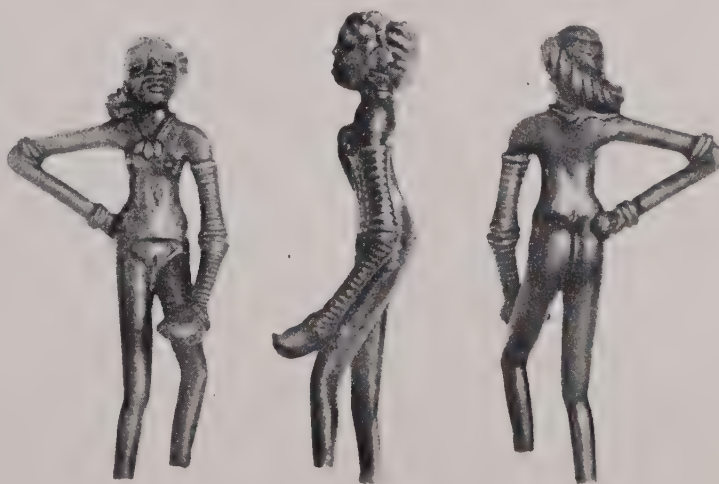


FIG. II.

LA DANSEUSE, STATUETTE DE BRONZE. Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

1. Les thermes faisaient partie d'un vaste établissement hydrothérapique. Sir John Marshall croit avoir découvert aussi dans leur voisinage un hamman. En tous cas les peuples de l'Indus connaissaient le chauffage par la vapeur.

Cette demeure, assez luxueuse, se compose d'un vestibule d'entrée, dans un angle duquel se trouve la loge du portier, disposée de façon à permettre une surveillance facile. Le vestibule conduisait à la cour centrale à ciel ouvert, qui distribuait la lumière et l'air aux pièces groupées autour d'elle au rez-de-chaussée comme au premier étage¹ ; elle était pavée de briques, munie d'un conduit d'écoulement pour les eaux, et donnait accès à la chambre abritant le puits, à la salle de bains, ainsi qu'à l'escalier conduisant à l'étage supérieur. Ce deuxième étage comportait presque toujours une salle assez vaste, élevée sur un soubassement très solide, qui constituait un lieu de refuge pour toute la famille dans les cas très fréquents d'inondations.

Ces bâtiments ne semblent pas avoir reçu de décoration sculpturale². Quant aux œuvres en ronde bosse, les fouilles de Mohenjo-Daro en ont livré peu d'exemplaires. La plupart sont des figurines de terre cuite, idoles, amulettes ou jouets d'enfants. Un des spécimens qui se rencontrent le plus fréquemment est celui d'une divinité féminine, représentée debout, presque nue, portant une sorte de pagne autour des reins ; sa coiffure est compliquée et de longs colliers lui couvrent la poitrine (fig. 7). Ces statuettes offrent surtout un intérêt documentaire. Nous donnerons sur ce point des précisions lorsque nous essayerons de définir les croyances religieuses des peuples de l'Indus.

Les représentations d'animaux sont dans l'ensemble d'une facture très supérieure, tel ce taureau si vigoureusement modelé qui annonce déjà les statues médiévales de Nandi, le taureau sacré associé à Çiva (fig. 9) ; ou ce singe, les sourcils proéminents, les yeux profondément enfoncés dans l'orbite, accroupi dans une pose familière, d'un si sincère réalisme (fig. 10). Nous retrouvons plus tard ce singe dans l'illustration des légendes bouddhiques et à l'époque hindouiste, entre autres dans le groupe pittoresque et charmant de Mavalipuram.

Les statues de pierre sont rares ou nous sont parvenues très mutilées. La mieux conservée — encore n'en reste-t-il que la tête et une partie du buste — est celle d'un personnage dans la pose d'un yogi ou ascète³ : paupières mi-closes, le regard dirigé vers l'extrémité du nez, il est drapé dans un châle aux dessins trifoliés, rejeté par-dessus l'épaule gauche. Les lèvres épaisses, le nez large, le front bas et le col court ne constitueraient pas, selon sir John Marshall, un type

1. Le principe de la cour à ciel ouvert, entourée de chambres a prévalu dans l'architecture de toute l'Asie occidentale et juqu'en Crète. C'est ce même plan, conçu par les peuples de l'âge chalcolithique qui a été adopté à l'époque historique dans tout l'Orient et dans l'Europe méridionale ; il subsiste encore dans le cloître entouré de cellules de l'architecture monastique.

2. Sir John Marshall insiste sur l'absence totale de décoration des édifices, qui contraste si vivement avec l'exubérance de la sculpture décorative de la période historique, surtout dans l'art médiéval. Peut-être les monuments avaient-ils reçu une ornementation en bois sculpté qui a disparu.

3. Buste en stéatite ; les yeux étaient incrustés de nacre ; la barbe et les cheveux sont indiqués par des traits incisés. Le dessin trifolié du châle est en relief et rempli de pâte colorée de rouge. Ce dessin se retrouve à Sumer sur les figurines de taureau en pierre et, d'après M. Gadd, symboliseraient des étoiles.

ethnique, mais la représentation d'une figure conventionnelle de divinité ou de personnage sacré ¹ (fig. 8).

La statuette féminine en bronze est d'un métier encore assez sommaire, mais cependant de qualité supérieure. Malgré la disproportion des bras chargés de bracelets et des jambes trop longues, elle évoque très vivement la silhouette de la danseuse indienne : le modelé du torse, à la fois robuste et souple, la main posée sur la hanche dans une attitude provocante, le mouvement si juste du pied prêt à frapper le sol, sont autant de traits pris sur le vif et qui attestent un sens aigu de l'observation (fig. 11).

A ces œuvres trop rares exhumées à Mohenjo-Daro et représentant la figure humaine, il faut, pour compléter ce que nous entrevoyons de la sculpture en ronde bosse de la vallée de l'Indus, ajouter deux autres statuettes trouvées à Harappa, dans les couches de l'âge chalcolithique. Elles sont d'une beauté si exceptionnelle que sir John Marshall, au premier abord, hésitait à les dater d'une époque aussi haute ². La première, un torse masculin, est en très belle pierre rouge (fig. 12) ; la seconde est en schiste gris foncé et représente un corps de femme, vivant et souple, dans l'attitude de la danse (fig. 13). La vérité anatomique de ces deux morceaux, la largeur du modelé, sont dignes de la statuaire grecque, et rien dans l'art d'une autre civilisation pré-historique ne peut leur être comparé.

Mais c'est plus encore dans la glyptique que dans les imposants vestiges de l'architecture ou dans les surprenantes statuettes de Harappa qu'a survécu l'art des Pré-aryens. De très nombreux sceaux gravés ³ ont été découverts dans les différentes couches de Mohenjo-Daro. Ils sont en pierre, en ivoire, en stéatite, en faïence, de forme carrée, rectangulaire, ronde, cylindrique, et portent avec une légende, en caractères pictographiques, d'une écriture jusqu'ici non déchiffrée ⁴,

1. M. Mackay y voit au contraire un portrait. Mr. Ramaprasad Chanda, dans un mémoire de l'*Archaeological Survey* (n° 41), a publié une étude sur les « Survivances de la civilisation préhistorique de la vallée de l'Indus », d'où j'extrais ce passage : « Le yoga, comme système d'exercice pour gagner les pouvoirs magiques, avait son origine parmi les populations non brahmaniques et préaryennes du nord ou plutôt du nord-ouest de l'Inde », et il propose de voir dans la statuette de Mohenjo-Daro une image de ces yatis ou ascètes, dont parle le Rig-Veda. Leurs images étaient adorées ou vénérées ou servaient d'ex-votos — ce qui explique leur conventionalisme — ce sont des statuettes faites en série et il est difficile de les considérer comme le voudrait Mr. Mackay « as the finest piece of statuary that has been found at Mohenjo-Daro ». Il y voit aussi un portrait, un essai de portrait réaliste. Nous nous rallions plutôt au jugement de Sir John Marshall.

2. Les statuettes ont été trouvées dans des parties différentes du site et toutes deux avec des vestiges de l'âge chalcolithique. Les bras et la tête ont été sculptés en pièces séparées et fixés avec du ciment sur le corps de la statuette, technique inconnue à l'époque historique de l'école indo-grecque ou de toute autre école indienne. Enfin les deux sortes de pierre employées ne se trouvent ni à Harappa ni dans le pays environnant ; elles ont donc été importées et seulement à l'époque préhistorique car aucun des nombreux bas-reliefs ou statues de l'école gréco-bouddhique n'est sculpté dans des pierres semblables.

3. 558 sceaux ont été exhumés et photographiés. Les cylindres sont très rares à Mohenjo-Daro (cinq spécimens).

4. Le professeur Langdon pense que les inscriptions des sceaux sont des noms d'individus ou de

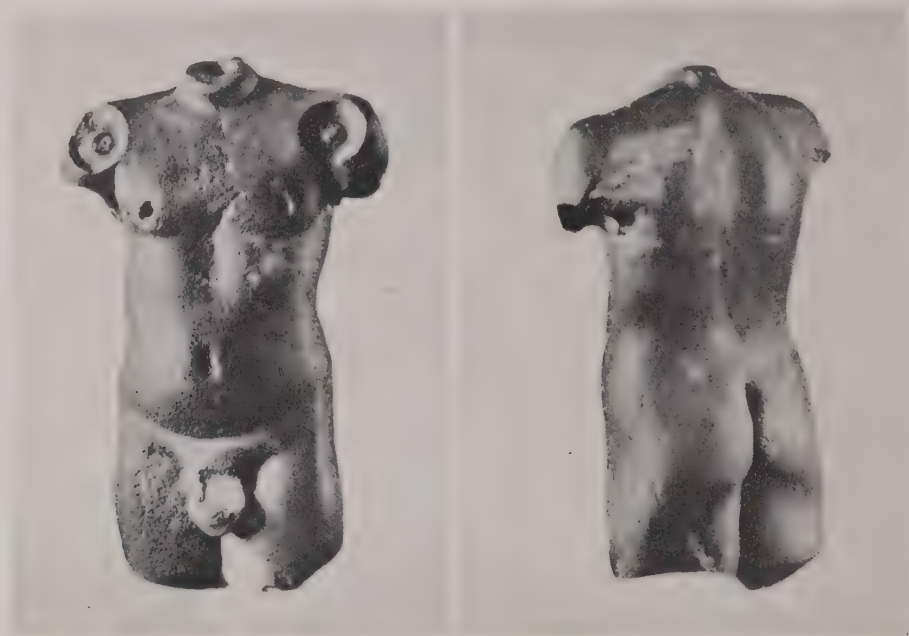


FIG. 12. — TORSE VIRIL TROUVE A HARAPPA, PIERRE ROUGE.
Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

la représentation d'un animal. Celui qui y figure le plus fréquemment est la bête fabuleuse à une corne ¹ tenant du bœuf et de l'antilope, mais différente de la licorne héraldique de l'art occidental ² (fig. 16). On y trouve aussi le bison dans

profession et qu'elles sont insuffisantes pour arriver au déchiffrement de l'écriture. Cependant un premier examen lui a permis d'établir : 1^o que les signes pictographiques de la vallée de l'Indus sont différents des signes photo-élamites et sumériens ; qu'ils se rapprochent beaucoup plus de l'écriture hiéroglyphique égyptienne que du système sumérien linéaire et cunéiforme ; 2^o que la présence d'accents détachés dans l'écriture de l'Indus est un trait qui la distingue de tous ces autres systèmes ; 3^o que la Brâhmi primitive dériverait de l'écriture pictographique proto-indienne.

M. de Hevezy, dans une lettre adressée à M. Paul Pelliot, membre de l'Institut, note de grandes similitudes entre l'écriture de l'Indus et celle inscrite sur des tablettes en bois de l'île de Pâques (Pacifique oriental). L'écriture pictographique de l'Indus malgré son âge minimum de 4800 ans représenterait cependant le stade le plus jeune.

Cette très intéressante communication a été lue à la séance du 16 septembre 1932 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

1. ...au sujet de ces prétendus « unicorns » rappelons la règle d'interprétation posée par M. Heuzey dans ses *Origines orientales*, p. 339 : « Pour représenter de profil deux objets appariés comme les cornes d'un taureau par exemple, les artistes chaldéens suivent à volonté deux méthodes tout à fait contradictoires : l'une inconséquente et enfantine, voulant montrer la double silhouette, la présente de face ou presque de face et triche avec les lois de la perspective ; l'autre mathématique et rigoureuse à l'excès place les deux objets l'un derrière l'autre au point qu'ils se recouvrent et se confondent en un seul et même contour », cité par M. Thureau-Dangin, *Rev. d'Ass.*, t. XXV, p. 100, note 1. Sceaux de Tello et Sceaux de Harappa.

2. Au revers de la médaille de Cécile de Gonzague par Pisanello la licorne a le corps d'un bouc. Dans la fresque de la Galerie Farnèse par Domenichino, représentant la *Jeune Fille et la Licorne*, la

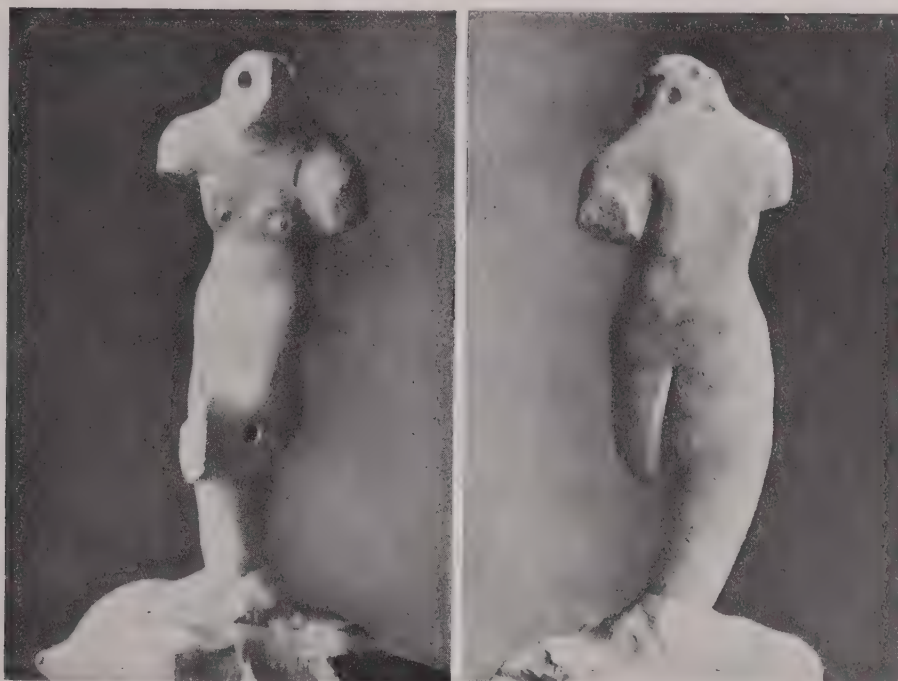


FIG. 13. — STATUETTE DE DANSEUSE EN SCHISTE GRIS FONCÉ TROUVÉE A HARAPPA.
Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

l'attitude de la charge, la tête baissée, les puissantes épaules arquées pour fonder sur l'obstacle (fig. 14)¹ ; le buffle mugissant la pesante silhouette de l'éléphant dont l'art indien, au temple du Kailâsa à Ellora, tirera dans une frise magistrale un si puissant effet (fig. 17), le rhinocéros à la peau lourdement plissée (fig. 19), le crocodile, familier des eaux de l'Indus, le tigre, fauve de la jungle humide (fig. 18). Toutefois, le chef-d'œuvre de cette glyptique est le zébu, le taureau à bosse, admirable de gravité et de majesté ; dans cette figure, d'un réalisme si mesuré, d'un sentiment si juste, l'artiste a exalté la beauté et la grandeur de l'animal, comme ne le feront jamais ni l'art grec, ni l'art gothique (fig. 20).

La céramique de la vallée de l'Indus est de qualité inférieure, non qu'elle soit primitive, car sa technique témoigne de l'expérience du potier qui a derrière lui une tradition plusieurs fois millénaire, mais elle possède une valeur artistique assez médiocre. Les formes très variées sont communes² ; elles ne comportent

bête fabuleuse a le corps d'un cheval. Cf. aussi au Musée de Cluny la tapisserie de la fin du x^ve siècle représentant l'histoire de la Dame à la licorne.

M. E. Mackay indique que l'on croyait d'après la tradition que la licorne avait son origine dans l'Inde. Ctesias et Aristote les premiers l'auraient mentionnée en lui donnant le nom « d'âne indien ».

1. Le bison indien (*bos gaurus*) serait le même animal que le taureau à courtes cornes. Cf. *Mohenjo-Daro*, II, p. 385, note 1.

2. Mais elles ont au moins le mérite d'être très logiquement adaptées à leur usage.

ni bec, ni anses ¹ et la décoration est toute conventionnelle. Cette céramique a été fabriquée au tour, probablement au tour à pied ², d'une argile mêlée de sable et de chaux ³.

On peut la diviser en trois groupes : la poterie sans décor, la poterie incisée et la poterie peinte.

Les spécimens les plus nombreux appartiennent au premier groupe, dans lequel se classent la presque totalité des ustensiles domestiques ; la surface des récipients est entièrement ou partiellement recouverte d'un enduit qui dissimule les imperfections de l'argile brute. Cet enduit ou engobe est de couleur crème ou rouge. Pour lui donner plus d'éclat, le potier le polissait.

Les pièces de céramique incisées sont beaucoup plus rares ; ce sont toujours d'humbles marmites réservées à la cuisson des aliments.

Quant à la céramique peinte, il en reste très peu de pièces intactes, mais on a recueilli un grand nombre de tessons ; ils sont épais et leur courbure prouve qu'ils appartenaient à des jarres de grandes dimensions. Cette poterie ne peut être comparée à la céramique si mince exhumée des couches les plus anciennes de Suse, de Nal, dans le Belouchistan, ou des sites du Seistan. Elle se classe elle-même en deux séries : la première comprend des pièces décorées de lignes ou de bandes peintes sur l'argile nue ou sur un enduit. La deuxième offre une ornementation plus compliquée, peinte sur engobe, et formée de dessins géométriques rectilignes ou curvilignes et de représentations de plantes et d'animaux.

L'engobe employé était de quatre couleurs différentes : chamois, crème, rose, rouge foncé ou clair, sur lesquelles les compositions se détachaient en un noir profond, tiré d'une hématite manganifère.

Le décor est généralement monochrome ⁴ et le rouge est réservé à l'engobe. Les dessins sont presque toujours disposés sur la partie supérieure du vase en registres horizontaux ⁵. A l'inverse du décor protoélamite si aéré, celui des vases de l'Indus occupe toutes les surfaces sans laisser aucun vide ⁶.

Les motifs empruntés à la faune sont rares et les animaux choisis ne sont pas

1. Comme dans la céramique de Suse et du Bélouchistan.

2. La surface très lisse des vases et la régularité des stries indique plutôt qu'on se servait du tour à pied. M. E. Mackay fait, de plus, remarquer qu'aujourd'hui c'est encore de ce genre de tour qu'on se sert dans le Sind, le Penjab et le Bélouchistan tandis que dans d'autres parties de l'Inde on emploie le tour à main.

3. Qui agissent comme dégraissants.

4. On a cependant trouvé à Mohenjo-Daro deux vases polychromes. L'un d'eux est décoré d'un dessin floral très stylisé, les pétales sont cernés de noir sur le fond crème qui a été réservé et l'espace entre les fleurs est rempli de couleur rouge. Il est reproduit à la planche LXXXVII, fig. 2, de l'ouvrage de Sir John Marshall et ici même fig. 21.

5. En Elam et en Mésopotamie cette disposition des motifs est dans le sens vertical.

6. Le peintre de vases en Grèce aura la même « horreur du vide ». « C'est une loi pour le potier attique ou corinthien entre le IX^e et le VI^e siècle de couvrir la panse du vase d'une sorte de réseau serré de motifs... » Ed. Pottier, *Mém. Dél. en Perse*, t. XIII, p. 36.

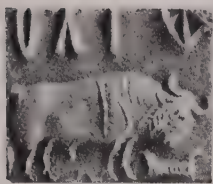


FIG. 14.



FIG. 15.



FIG. 16.

SCEAUX DE MOHENJO-DARO.



FIG. 17.



FIG. 18.

14. GAUR. — 15. ARBRE PIPAL. — 16. « UNICORNE ». — 17. ÉLÉPHANT. — 18. TIGRE. — 19. RHINOCÉROS. — 20. ZÉBU.
Clichés *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

ceux qui apparaissent sur les sceaux. On y voit le bouquetin absolument semblable à celui des vases de Suse (fig. 24), l'antilope, le serpent, thème favori de toute la céramique préhistorique, le lézard, le daim ; les oiseaux disposés en files. Au lieu de rendre le corps des animaux par une tache noire, le potier, sans doute pour alléger la composition, remplissait son dessin de hachures, procédé qui se retrouve dans les vases de Suse II, de Moussian et de Jemdet Nasr.

Les motifs tirés de la flore sont plus nombreux ; ils sont tantôt traités de manière libre, tantôt réduits à de véritables dessins géométriques par une excessive stylisation qui n'a rien toutefois de l'élégance et de la précision du décor susien. Les motifs géométriques les plus employés sont les triangles, très répandus dans le décor céramique des âges anciens, les triangles affrontés par les pointes, le damier, les chevrons, les redents, le peigne si caractéristique du décor de Suse I¹, le motif en V, forme dégénérée de l'oiseau, la représentation de poteries, les zigzags, les losanges (fig. 26).

Parmi les très rares pièces intactes de la céramique de l'Indus, se rencontrent



FIG. 19.



FIG. 20.

1. Ce motif « du peigne » si caractéristique de Suse I n'apparaît plus dans les vases de Suse II dont se rapproche cependant beaucoup plus la céramique de la vallée de l'Indus.

Clichés *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

deux vases dont la forme rappelle celle du cratère sans anse de la deuxième période de Suse¹. Le premier est décoré, dans la partie supérieure de sa panse, de trois rangées de triangles superposés remplis de hachures qui se détachent en noir sur un fond rose (fig. 22). Le deuxième est un vase funéraire provenant d'une sépulture tardive ; la panse se rattache par un angle aigu à la base. Il est orné de la figure d'un daim debout sous un arbre ; la composition s'enlève en noir sur un enduit rose assez épais (fig. 25).

Des vases de forme semblable, selon M. Mackay, ont été trouvés à Jemdet Nasr et dans les sites proto-élamites. M. Hargreaves a découvert à Nal², dans le Bélouchistan — contrée située entre les bassins des deux grands fleuves, l'Indus et l'Euphrate et où l'on pouvait s'attendre à trouver des chaînons intermédiaires reliant les deux grandes civilisations chalcolithiques — une céramique peinte très proche de celle de Suse I dans son décor géométrique³.

Un vase exhumé du site de Nal présente dans sa partie supérieure une suite de compartiments de forme trapézoïdale avec un motif alterné de l'oméga⁴, et d'une combinaison de cercles concentriques encadrés de lignes brisées (fig. 1).

Quelquefois le thème est emprunté à la faune, par exemple dans ce cratère sans anse où apparaissent des poissons assez réalistes disposés à la suite les uns des autres (fig. 2). L'apparition des poissons dans le décor animal, le développement de la forme du cratère, la disposition des ornements en panneaux, apparentent ces deux vases de Nal à ceux de Suse II.

Entre la céramique du Bélouchistan et celle de la vallée de l'Indus — à part le répertoire décoratif de provenance proto-élamite, qui leur est commun — les similitudes sont peu nombreuses. Le seul motif vraiment caractéristique qu'on retrouve à Nal et à Mohenjo-Daro est une rosace formée de cercles entrelacés⁵ (fig. 23). La céramique du Bélouchistan tend déjà au conventionalisme, celle de la vallée de l'Indus trahit même une véritable décadence qui forme un singulier contraste avec les autres productions artistiques d'une civilisation alors à son apogée⁶.

1. «... sorte de jarre pansue..., l'épaule un peu aplatie et séparée de la panse par une arête saillante. C'est en somme l'ancien petit cratère (de Suse I) qui a grandi... » Ed. Pottier, *Del. en Perse*, t. XIII.

2. Cf. A. S. I., *Memoir* n° 35, 1925, *Excavations in Balouchistan*.

3. Cf. Mohenjo-Daro, vol. III, pl. XCIII, le vase de Nâl (fig. 5), comparé au vase de Suse (fig. 6). Le vase (fig. 18) de Suse comparé aux vases de Nâl (fig. 19 et 20). Mais les formes sont différentes, beaucoup moins élégantes que celles du haut gobelet ou de la coupe protoélamites. Notons que la céramique du Bélouchistan semble appartenir au style intermédiaire entre celui de Suse I et celui de Suse II et que M. Pottier classe sous la rubrique de « Suse I bis ».

4. Ce motif particulier au Bélouchistan ne se rencontre ni à Suse, ni à Mohenjo-Daro.

5. Cf. Mohenjo-Daro, vol. III, pl. 87, vase de la fig. 4 ; pl. 88, fig. 9 (fragment de vase), pl. 89, fig. 3 (fragment de vase) et pl. 93, fig. 27 (vase de Nâl).

6. Un phénomène analogue a été signalé par M. Ed. Pottier à propos de la céramique proto-élamite du 2^e style (cf. *Mémoires de la Dél. en Perse*, t. XIII, et *Revue Arch.*, janv. 1926 : *Une théorie nouvelle sur les vases de Suse*), une céramique décadente par le négligé de l'exécution et le manque

Les nombreuses statuettes de terre cuite représentant l'idole que nous avons décrite plus haut, exhumées des sites de la vallée de l'Indus, se retrouvent avec quelques variantes en Elam, en Mésopotamie, en Égypte et en Crète. Elles personnifient la Grande Déesse-Mère, souveraine du monde souterrain, symbole des forces productrices de la nature, dont le culte, croit-on, est né en Phrygie et s'est répandu, dès l'âge néolithique, dans toute l'Asie antérieure et sur les rives de la Méditerranée. Elle est aussi la divinité fondamentale de la religion pré-aryenne. Il semble que chaque demeure possédait une de ces idoles, sans qu'on ait pu déterminer encore si, pour leur culte public, les peuples de l'Indus avaient élevé des temples.

Les historiens ne sont pas d'accord sur l'importance de l'apport pré-aryen dans les religions postérieures de l'Inde, ni sur les survivances, à l'époque historique, des croyances de l'âge chalcolithique. Il nous faut donc interroger les vestiges eux-mêmes.

Un des nombreux sceaux gravés de Mohenjo-Daro représente une divinité à trois visages, assise sur un trône bas, à l'indienne, les jambes repliées dans la typique posture de l'ascète (fig. 28). Ses bras sont couverts de bracelets, ses mains reposent sur ses genoux, un pectoral triangulaire ou une série de colliers et de torques couvrent sa poitrine. Deux cornes couronnent sa tête et se rejoignent dans sa haute coiffure. Quatre animaux, un éléphant, un tigre, un rhinocéros et un buffle l'entourent. Au-dessous du trône on voit deux daims. Cette curieuse figure serait, selon Sir John Marshall, le prototype du dieu le plus grand de l'Hindouisme, de Çiva, prince des ascètes, le Mahâyogi, le Mahâdeva, Çiva « paçupati », seigneur des animaux. Les cornes, dans l'iconographie sumérienne et babylonienne, sont les emblèmes du pouvoir divin ; celles qui se recourbent sur la tête du Çiva préhistorique seraient l'origine du triçûla, symbole essentiel de la religion à l'époque bouddhique ¹, et qui devient aussi, à l'époque hindouiste, un des attributs de Çiva.

Près du trône du Bouddha enseignant comme auprès de celui du Mahâdeva se trouvent des gazelles ; c'est donc encore ici, comme pour le triçûla, un motif antérieur au bouddhisme et emprunté par lui aux croyances populaires de sources non aryennes.

Aux deux grandes divinités de la Déesse Mère et de Çiva s'ajoutent des cultes secondaires, comme le culte de l'Arbre. Un sceau représente deux monstres cornus, jaillissant d'entre les branches de l'arbre pipal (fig. 15) ; ils symbolisent, peut-être, l'esprit de l'arbre. Ce culte subsistera également dans le bouddhisme ; c'est assis sous le figuier sacré que le Bienheureux recevra l'Illumination.

d'inspiration personnelle de l'artiste, mais qui participe cependant à un courant d'art supérieur et reflète les tendances d'une esthétique nouvelle.

1. Le triçûla qui symbolise dans l'art bouddhique les Trois Joyaux : le Bouddha, sa Loi et son Église.



FIG. 21. — UN DES DEUX SEULS VASES POLYCHROMES DE MOHENJO-DARO.



FIG. 22. — VASE DE MOHENJO DARO AVEC DECOR GEOMETRIQUE, NOIR SUR ROSE.



FIG. 23. — VASE DE MOHENJO-DARO AVEC DECOR DE ROSACES ENTRELACÉES (Cf. NAL).

Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

Mais chez les peuples de l'Indus, le culte de l'animal est encore plus développé que celui de l'arbre. Sur les sceaux, devant les figures gravées du bison, du rhinocéros et du tigre, on remarque une auge, qu'il n'est guère possible de considérer comme le signe de la domestication puisqu'elle ne se retrouve pas devant les animaux domestiqués tels que le zébu ; cette auge rappelle certainement les offrandes faites aux animaux que l'on vénérât.

Devant le soi-disant « unicorne », un des animaux fabuleux les plus populaires, sont placés deux objets de forme curieuse fixés sur un support. Sir John Marshall y voit une cassolette, une sorte de brûle-parfums, qui serait aussi un symbole du culte.

Deux empreintes de sceaux nous ont conservé une scène des plus intéressantes : quatre hommes à la file porteurs d'étendards et d'effigies d'animaux, entre autres celui de l'unicorne, devant lequel se retrouve le curieux objet si fréquent sur les sceaux (fig. 32)

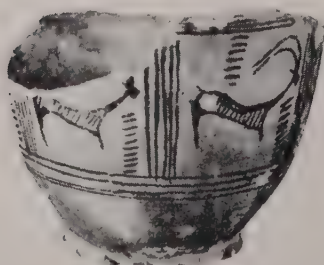


FIG. 24. — FRAGMENT DE VASE AVEC BOUQUETIN SUSIEN.



FIG. 25. — VASE FUNÉRAIRE, MOHENJO-DARO.

Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.



FIG. 26. — TESSONS DE VASES AVEC SPÉCIMENS DE DÉCOR GÉOMÉTRIQUE ET FLORAL.
Clichés *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.

M. Mackay en déduit que cet être fabuleux était adoré comme un dieu ou comme la manifestation d'un dieu et que la scène de cette tablette rappelle une procession solennelle. L'art égyptien nous a conservé le souvenir d'une cérémonie religieuse identique : celle des animaux sacrés, enseignes des nomes portés en procession rituelle, que M. Mackay rapproche avec raison de la tablette de Mohenjo-Daro.

Les sceaux de la vallée de l'Indus étaient des talismans qui préservaient leurs possesseurs des maux de toute sorte en les mettant sous la protection d'un dieu ; ils ont donc un caractère sacré, magique, et les inscriptions qu'ils portent sont probablement des prières¹.

A l'époque historique, nous retrouvons les animaux vénérés par les pré-aryens dans l'iconographie religieuse de l'Inde ; ils deviennent les montures (vahana) des dieux de l'hindouisme : le crocodile et la tortue portent les déesses fluviales Gangâ (le Gange) et Yamunâ (la Jumna), le buffle est monté par Yama, le dieu de la Mort ; le taureau est associé à Çiva, l'éléphant subsiste dans le dieu Ganeça, fils aîné de Çiva et de Pârvatî.

1. Nous avons déjà noté (p. 7, note 2) que le professeur Langdon voit dans ces inscriptions des noms d'individus ou de profession. Sur les cachets et cylindres chaldéens archaïques les inscriptions sont les noms et les titres du propriétaire du cylindre et parfois une courte prière. Cf. Jéquier, *Mém. Del. en Perse*, t. VIII.

Une des croyances les plus fortement enracinées dans l'âme indienne, la vénération du nâga, se manifeste déjà chez les Pré-aryens ; ce culte né de la terreur que les serpents ont de tout temps inspirée aux populations de la péninsule, a persisté dans le bouddhisme ; il est donc du plus haut intérêt de trouver dans les vestiges de Mohenjo-Daro une tablette de faïence qui porte d'un côté des signes pictographiques et de l'autre un personnage, assis à l'indienne sous un dais, flanqué d'adorateurs abrités sous les capuchons d'un cobra (fig. 33) : c'est la préfiguration de la scène, si souvent illustrée, dans l'art de l'époque historique, de l'adoration du Bouddha par les Nâga.

Le nâga inconnu dans la littérature védique est devenu un des thèmes favoris non seulement de l'art bouddhique mais aussi de l'art médiéval : le dieu Vishnou repose comme le Sage sur les nombreux replis du serpent Éternité (Ananta).

Au cours de ce bref exposé, des analogies ont été maintes fois signalées entre la civilisation de l'Indus et les civilisations proto-historiques de l'Élam, de la Mésopotamie et de Sumer. Ces analogies soulèvent le problème, délicat à résoudre, des contacts qui ont pu exister entre les deux contrées.

Quelques sceaux gravés provenant de l'Indus ou de caractère indien ont été exhumés des sites anciens de l'Asie occidentale.

En 1923, M. Ernest Mackay pratiquant des fouilles à Kish, dans le temple du dieu de la guerre, découvrit un sceau¹ portant une inscription en caractères pictographiques et la figure du fabuleux unicorne. Ce sceau, absolument identique à ceux de Mohenjo-Daro et de Harappa, importé en Mésopotamie, prouve que des relations existaient entre les deux pays (fig. 27).

Deux autres sceaux², l'un trouvé à Suse, l'autre à Tello³, confirment ces relations. Le premier est un cylindre en os sur lequel sont gravés des signes pic-

1. Cf. E. Mackay, *Sumerian connexions with Ancient India*. J. B. A. S., oct. 1925.

2. Tous deux conservés au Musée du Louvre.

3. Publié d'abord par V. Scheil, *Mém. de la Dél. en Perse*, 1900, t. II, p. 129, pl. II, fig. 8 : « Le plus ancien de nos textes et probablement de tous ceux connus est gravé sur un cylindre en os que nous reproduisons ici (dessin de J. de Morgan). Le bord inférieur de cet objet précieux est occupé par deux bœufs qui penchent la tête chacun sur une mangeoire. Le texte doit reproduire le nom et la qualité d'un de ces rois primitifs pasteur et agriculteur plutôt que soldat et conquérant. Au seul aspect des signes on est frappé de la haute antiquité qu'il faut leur attribuer. Ce sont, semble-t-il, de vrais hiéroglyphes. Et cependant, de tous ces objets, outils, animaux, etc., il n'en est pas un que nous puissions identifier avec certitude... »

M. G. Jéquier, *Mém. Dél. en Perse*, t. VIII (1905), *Cachets et cylindres archaïques*, analyse les caractères du même cylindre : « Parmi les cylindres de Chaldée beaucoup portent des inscriptions qui nous donnent le nom et le titre du propriétaire, parfois une courte prière. Ici (dans les cachets et cylindres archaïques proto-élamites) ce n'est jamais le cas et tous ceux que nous avons trouvés jusqu'ici au nombre de plus de cinquante n'ont que des représentations figurées. Il n'y a d'exception que pour un cylindre très curieux déjà publié par le Père Scheil... qui porte une inscription en hiéroglyphes et représente des bœufs au corps démesurément allongé, la tête penchée sur une mangeoire. Je ne saurais dire devant cet objet isolé s'il faut y voir un monument beaucoup plus ancien datant de l'époque de l'origine de l'écriture ou une recherche voulue d'archaïsme. Étant donné la matière du cylindre, une pâte blanche



FIG. 27. — SCEAU TROUVÉ A KISH ET CONSERVÉ AU MUSÉE DE BAGHDAD.



FIG. 28.
SCEAU DE MOHENJO-DARO REPRÉSENTANT
UNE DIVINITÉ CORNUE (ÇIVA ?)

Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo-Daro*, Probsthain éditeur.



FIG. 29. — SCEAU DE MOHENJO-DARO REPRÉSENTANT ENKIDU CHASSANT LES FAUVES.

tographiques et deux taureaux à courtes cornes debout devant une mangeoire (fig. 30). La disposition des animaux placés à la file est un motif de la plus ancienne glyptique de l'Élam et de Sumer ; mais le taureau avec la mangeoire est caractéristique de celle de l'Indus. Quant à l'écriture, ce sont les signes pictographiques employés par les Pré-aryens mais déformés par un artiste proto-élamite qui les copiait sans les comprendre. Les mêmes remarques s'appliquent au cachet rond provenant de Tello¹ (fig. 31).

Le sceau trouvé à Ur² porte l'effigie du même taureau, de technique et de style indiens, tandis que l'artiste mésopotamien, qui a sans doute gravé le

fine et friable, et le style des représentations animales, il semble que la dernière hypothèse soit la plus vraisemblable... ». Cf. aussi L. Delaporte, *Cat. des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, Paris, 1920, t. I, p. 45, pl. XXV, fig. 15.

1. Sur le sceau de Tello voici ce qu'écrivaient G. de Sarzec et L. Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, Paris, Leroux, 1884-1912, t. I (texte), p. 321, et t. II (planches), pl. 30, fig. 3. « ... le plat porte gravé à la pointe un taureau à pattes très courtes... dans le champ quelques signes détachés et profonds ressemblent à des caractères d'écriture

sans qu'il soit possible de les rattacher à un système connu. Travail très ancien... » Cf. aussi L. Delaporte, *Cat. des Cylindres orientaux du Musée du Louvre*, t. I, p. 3, pl. II, fig. 8a et 8b.

2. Cf. C. Leonard Woolley, *Excavations at Ur*, *Antiquaries Journal* (t. VIII), 1928, p. 26, pl. XI, fig. 2, et Sidney Smith, *Early Hist. of Assyria to 1000 B. C.*, 1928, p. 50, fig. 3.



FIG. 30.
CYLINDRE TROUVÉ A SUSE PAR LA MISSION DE MORGAN
ET CONSERVÉ AU MUSÉE DU LOUVRE.



FIG. 31. — CACHET DE TELLO, MISSION DE SARZEC. — LOUVRE.

sceau, remplace les signes pictographiques proto-indiens, par l'écriture cunéiforme qui lui était familière.

Enfin, un sceau de Mohenjo-Daro représente une créature hybride ayant le torse d'un homme, les sabots, la queue et les cornes d'un taureau: ce monstre n'est autre qu'Enkidu, le compagnon de Gilgamesh (fig. 20). Ici, c'est l'Indus qui fait un emprunt à Sumer en substituant toutefois un tigre au lion de la légende.

Dans un des premiers comptes rendus des fouilles du Penjab et du Sind publié dans l'*Archaeological Survey*¹, Sir John Marshall avait donné à la civilisation qu'il venait de découvrir le nom d'indo-sumérienne. Il renonça bientôt à ce terme, la culture chalcolithique de la vallée de l'Indus appartenant à une aire de civilisation beaucoup plus vaste.

M. Edmond Pottier avait déjà signalé l'intime union, au III^e millénaire avant notre ère, des civilisations d'Élam, de Chaldée et d'Égypte, avec le bassin de la Méditerranée². A ces foyers de brillante culture développés dans les vallées des grands fleuves l'Euphrate, le Tigre et le Nil, ainsi que sur les côtes méditerranéennes, il faut maintenant ajouter celui de la vallée de l'Indus.

Unité et diversité sont les deux caractères de l'âge chalcolithique. De nombreux traits communs rapprochent les peuples qui participèrent à cette civilisation: le culte de la Déesse Mère, la vénération du taureau sacré, l'emploi du sceau gravé, d'une écriture pictographique et d'une céramique peinte, l'usage de briques crues ou cuites dans la construction. Mais des différences essentielles les séparent en nationalités nettement distinctes.

Les sceaux de caractère indien trouvés en Élam et en Mésopotamie sont à peu près les seuls points de repère qui peuvent aider à dater approximativement les vestiges de la vallée de l'Indus. Le sceau trouvé à Ur porte un type d'écriture cunéiforme qui permet à M. Woolley de le dater des environs de l'an 3000. Quant aux sceaux de Suse et de Tello, le professeur Langdon les attribue, d'après leur style, à la période présargonique, c'est-à-dire à une époque antérieure à l'an 2700 avant J.-C. Enfin, le sceau de Kish, conservé au Musée de Bagdad, qui avait été tout d'abord daté de 3200 avant notre ère, parce qu'il avait été découvert dans la couche pré-sémitique du site, serait d'une date plus récente: il aurait été apporté en Chaldée vers l'époque de Sargon I^{er} (aux environs de 2700 avant J.-C.).

La civilisation de l'Indus, telle qu'elle se manifeste à nous dans les vestiges de Mohenjo-Daro et de Harappa, serait donc contemporaine des civilisations proto-élamite et sumérienne proto-historique. Elle ne présente aucun des caractères d'une civilisation primitive. La perfection de la glyptique et le stade d'évolution de la céramique peinte supposent des siècles de préparation et d'efforts,

1. Cf. A. S. I. *Annual Report*, 1925-1926, p. 72.

2. Cf. Ed. Pottier, *Etude historique et chronologique sur les vases peints de l'acropole de Suse*, *Mém. de la Del. en Perse*, t. XIII, 1912, et *Une théorie nouvelle sur les vases de Suse*, *Rev. arch.*, janv. 1926, ainsi que *La Céramique de l'Asie occidentale*, *Journal des Savants*, 1930.

mais, comme pour la civilisation de Suse, nous ne connaissons rien jusqu'à présent de la période archaïque qui l'a précédée.

Une autre question se pose devant les monuments découverts dans la vallée de l'Indus. A quels peuples faut-il les rapporter ? Les ossements humains de Mohenjo-Daro révèlent quatre types ethniques différents : le type méditerranéen, le type proto-australéoïde et deux autres appartenant à la race alpine. Mais il est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, d'établir si l'une de ces races était autochtone dans la vallée de l'Indus et laquelle.

Le Penjab et le Sind ont été à l'époque historique le carrefour où se sont amalgamées des races diverses. Sir John Marshall pense qu'il en fut de même aux âges préhistoriques et que la civilisation proto-indienne est l'œuvre non d'un seul peuple mais de plusieurs. Bien avant la découverte des vestiges de la civilisation de l'Indus, R. H. Hall avait proposé de situer le premier habitat des Sumériens à l'est de la Mésopotamie et suggéré qu'ils pouvaient appartenir au même type ethnique que les Dravidiens.

Les Dravidiens sont-ils de la race des Méditerranéens et émigrèrent-ils de l'Occident ? Étaient-ils des proto-australéoïdes et sont-ils venus de l'est de l'Asie ? Il serait prématuré de se prononcer, et plus imprudent encore de donner comme « sumériens » certains crânes exhumés à Mohenjo-Daro.

Telle est dans ses traits essentiels la civilisation que devaient trouver devant eux les envahisseurs aryens. Elle ne brillait sans doute plus du même éclat qu'aux temps florissants de Harappa et de Mohenjo-Daro, mais elle persistait encore, témoin les nombreuses survivances de l'âge chalcolithique que nous avons signalées dans la pensée et dans l'art de l'Inde historique ; et l'injuste mépris de la race conquérante jeune et forte envers les populations conquises ne doit point influencer le jugement de l'historien. « On a regardé l'Inde, dit M. Sylvain Lévi, trop exclusivement du point de vue indo-européen... Il faut voir si la légende, la religion, la pensée philosophique de l'Inde ne doivent rien à ce passé...¹ »

Elles lui doivent, en effet, beaucoup. Les découvertes de la vallée de l'Indus ne

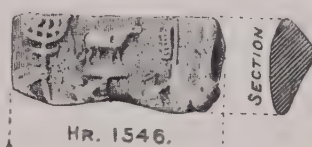


FIG. 32
EMPREINTES DE SCEAUX REPRÉSENTANT : 1° UNE PROCESSION RITUELLE AVEC L'UNICORNE ; 2° UN PERSONNAGE ASSIS À L'INDIENNE AVEC DEUX ADORATEURS ABRITÉS SOUS LE NAGA. Cliché *Archaeological Survey of India*, d'après Marshall, *Mohenjo Daro*, Probsthain éditeur.

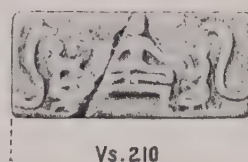


FIG. 33

1. Il y a actuellement une forte tendance à réagir contre l'orgueil qui incitait les peuples de race indo-européenne à nier ou à diminuer la valeur de l'apport pré-aryen dans l'élaboration de la culture indienne : « Il y a lieu, dit M. Sylvain Lévi, de reprendre et de poursuivre une enquête méthodique, pour déceler les influences que ce passé a pu, a dû exercer sur le développement de la civilisation indienne. M. Przyluski a déjà courageusement ouvert la voie pour le vocabulaire... » Il convient en effet de rendre justice à ces indigènes « ... que l'Inde aryenne ou organisée méprisait comme des sauvages, dont elle

permettent plus d'en douter. Ce qu'elles nous ont révélé du culte pré-aryen explique entre autres la révolution religieuse qui s'opéra vers le VII^e siècle de notre ère et à laquelle on a donné le nom d'hindouisme ¹. Les croyances primitives, un moment contenues par la religion plus spiritualiste des Aryas, reprennent vigoureusement leur empire. Le bouddhisme est refoulé hors de son pays d'origine et la vague de fond n'épargne le brahmanisme que parce que ses prêtres acceptent les dieux, les rites, les superstitions populaires.

La doctrine du samsâra ou de la transmigration des âmes, qui est à la base de toutes les religions de l'Inde historique n'est pas d'origine aryenne.

L'Art, qui reflète toutes les fluctuations de la pensée d'un peuple, n'est pas moins redevable que la philosophie à la civilisation pré-aryenne.

Un des traits caractéristiques de l'art indien à toutes les époques, un de ses charmes essentiels, c'est son réalisme sincère, pénétré d'émotion profonde dans la représentation des figures animales. L'Indien n'a jamais considéré l'homme comme le centre de la vie universelle et le dogme de la transmigration, si fortement enraciné dans ses croyances, lui fait considérer l'animal comme le dépositaire transitoire d'une âme qui souffre et qui combat, pour atteindre à la délivrance : de là, le respect et la tendresse dont il l'entoure.

L'art grec et l'art gothique, uniquement préoccupés, l'un de la beauté corporelle de l'homme, l'autre des destinées de son âme, n'ont, au contraire, jamais considéré l'animal que comme une créature inférieure sans vie spirituelle propre. Aussi, rien dans notre art occidental ne peut être comparé à la magistrale figure du zébu pré-aryen, au bas-relief de Sanchi, représentant l'émouvant jâtaka de l'éléphant à six défenses ou l'adoration de l'arbre de la Bodhi par le peuple des animaux, ou bien encore le groupe familial des singes de Mavalipuram.

Toutefois, il n'est pas contestable que c'est du mélange heureux des races pré-aryennes et indo-européennes qu'est née l'Inde moderne. Les peuples migrants, qui bouleversèrent les grandes civilisations de l'âge chalcolithique, apportèrent avec eux une philosophie spiritualiste, un culte sans idoles et une forme nouvelle de langage, qui, amalgamés aux éléments de la culture indigène, préparèrent le splendide essor du génie indien.

Jeanne J. LOCQUIN.

n'avait pas su apprécier plus tôt l'audace et l'habileté et dont elle continuait à ignorer tout ce qu'elle leur avait dû. » *Jour. As.*, 1923.

1. Dès l'époque du Rig-Veda, les Aryas étaient pénétrés des croyances indigènes de l'Inde, comme le prouve la strophe (Rig-Veda, I, 89, 10), citée par M. Przyluski.

Dans la mythologie védique les dieux ont en principe un pouvoir limité et ils ont le pas sur les déesses. Aditi fait nettement exception à la règle : sa souveraineté est sans limite et elle est supérieure aux dieux. Elle s'apparente à la grande Déesse d'Asie Mineure... (J. Przyluski, *Les noms de la grande déesse*, *Rev. de l'Hist. des Religions*, mars-juin, 1932, p. 190) Aditi ou la Grande Déesse revit encore dans l'Inde sous les noms de Grâma-devatâ et de Durgâ.



Phot. Brunon.

FIG. 1. — DÉTAIL DU SOCLE DU PROPHÈTE MOÏSE (?) MUSÉE DE TROYES.

UNE ŒUVRE ÉNIGMATIQUE

LES STATUES DE PROPHÈTES DU MUSÉE DE TROYES

LE musée de Troyes possède, depuis 1887, deux statues de pierre très sensiblement plus grandes que nature (2^m 10 de hauteur), provenant, croit-on, d'une abbaye des environs immédiats de la ville, totalement détruite à la Révolution, et qui comptent parmi ce que la sculpture française a produit de plus beau dans la période de 1280 à 1320, termes extrêmes entre lesquels il semble qu'on doive placer leur exécution.

En dépit des caractères profondément originaux qui les distinguent dans tout l'ensemble de la production de cette époque, ces statues n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude vraiment approfondie. Le catalogue du musée¹ ne les décrit, assez superficiellement d'ailleurs, que pour proposer à leur sujet une hypothèse absolument inacceptable, leur appliquant un texte des comptes de la cathédrale pour 1462-1463, relatif à deux statues de prophètes commandées à Jean Le Boucher et Petit Jean de Malines; or, très évidemment, nos statues ne sont ni d'origine ni d'inspiration flamande, et plus évidemment encore, elles n'appartiennent pas à la date indiquée. En dehors de cette mention, nous ne trouvons guère à citer que les quelques lignes consacrées à ces figures par MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot² qui s'attachent (à l'époque où ils écrivaient, il pouvait en être encore

1. L. Le Clert, *Catalogue du Musée de Troyes. Archéologie*, 1890, 2^e éd., 1905.

2. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Paris, 1900.

besoin) à discuter avec vigueur et compétence l'assertion du catalogue relative à la date, mais, s'ils accordent à l'auteur ou aux auteurs anonymes des deux statues la qualification d'artistes habiles, ils ne poussent pas plus loin une analyse qui, d'ailleurs, n'entraîne pas dans le cadre chronologique de leur étude. Tout récemment, M. Jules Roussel, ancien conservateur du musée de sculpture comparée du Trocadéro, approchait plus près, ce me semble, d'un jugement équitable, en signalant dans ces statues quelque chose de « violent » dans le geste, qui s'écarte « de la sérénité un peu froide de Chartres ou d'Amiens » pour rejoindre « l'énergie » de l'art roman¹. Et c'est vraiment là tout ce qui compte dans la bibliographie du sujet, en dehors de la mention très pertinente relative à l'une de nos figures, faite incidemment par une archéologue allemande, Dr. Lotte Heidenhain, au cours d'une étude sur les origines d'un sculpteur allemand sensiblement de la même époque².

Personnellement, j'avoue que j'avais accordé aux statues du musée de Troyes assez peu d'attention, jusqu'au moment où, mes études se concentrant autour de la sculpture du XIV^e siècle, les moulages récemment entrés au Musée du Trocadéro me rendirent sensibles quelques particularités, à mon sens fort importantes, qui m'avaient échappé jusqu'alors. Et, tout de suite, je désirai connaître l'origine de ces deux exceptionnelles figures. Chose étonnante, je n'y parvins pas sans quelque peine : ni le catalogue de Le Clert, ni MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot n'y faisaient allusion. Cependant, le cartel apposé sur les moulages³ faisait entrevoir dans leur destinée des péripéties aussi rares que capables d'exciter l'imagination ; il les disait provenir de l'abbaye détruite de Montier-la-Celle et avoir été trouvées à Saint-André-lès-Troyes, *dans le lit de la Seine*. A quelle date le fait s'était-il passé et comment une aventure aussi extraordinaire, aussi insolite que la découverte de deux statues de pareilles dimensions, retirées quasi intactes du lit d'un fleuve avait-elle été, jusqu'alors, complètement passée sous silence ? Les informations prises (il eût été plus simple de commencer par là) auprès du conservateur actuel du Musée réduisirent le fait à des proportions beaucoup plus modestes, qui restent tout de même fort curieuses ; ce n'est pas dans le lit de la Seine (laquelle, d'ailleurs, ne passe pas à Saint-André), mais dans celui d'un ruisseau qui porte un nom illustré par une rivière beaucoup plus notoire : la Vienne, qu'un jardinier de ce faubourg de Troyes⁴ avait découvert, couchées à une faible

1. *La sculpture française*, Paris, Morancé, t. II, 1932.

2. *Jahrbuch des Museen de Berlin*, 1927, *Quellen zum Stil des Erminoldmeisters*. Depuis que ces lignes sont écrites, m'est tombée sous les yeux cette appréciation autorisée et assez juste (quoique à mon sens péjorative) d'Arthur Gardner (*Medieval sculpture in France*, 1931, p. 364) : *Le musée de Troyes contient des statues de prophètes qui continuent la tradition de Reims, mais l'accroissement d'animation dans les attitudes tend à altérer la calme dignité des œuvres antérieures et à donner comme l'indication des développements théâtraux qui se prononcèrent de plus en plus par la suite.*

3. Le cartel vient d'être modifié.

4. Une lettre de M. L. Clert au ministre, il est vrai bien postérieure aux faits, puisqu'elle date du 26 mai 1914 (aimablement communiquée par M. Roussel), confirme textuellement sur ce point les assertions que je tiens de M. Mathieu, conservateur adjoint pour l'archéologie au Musée de Troyes.



FIG. 2. — STATUE DU PROPHÈTE MOÏSE

(Musée de Troyes.)

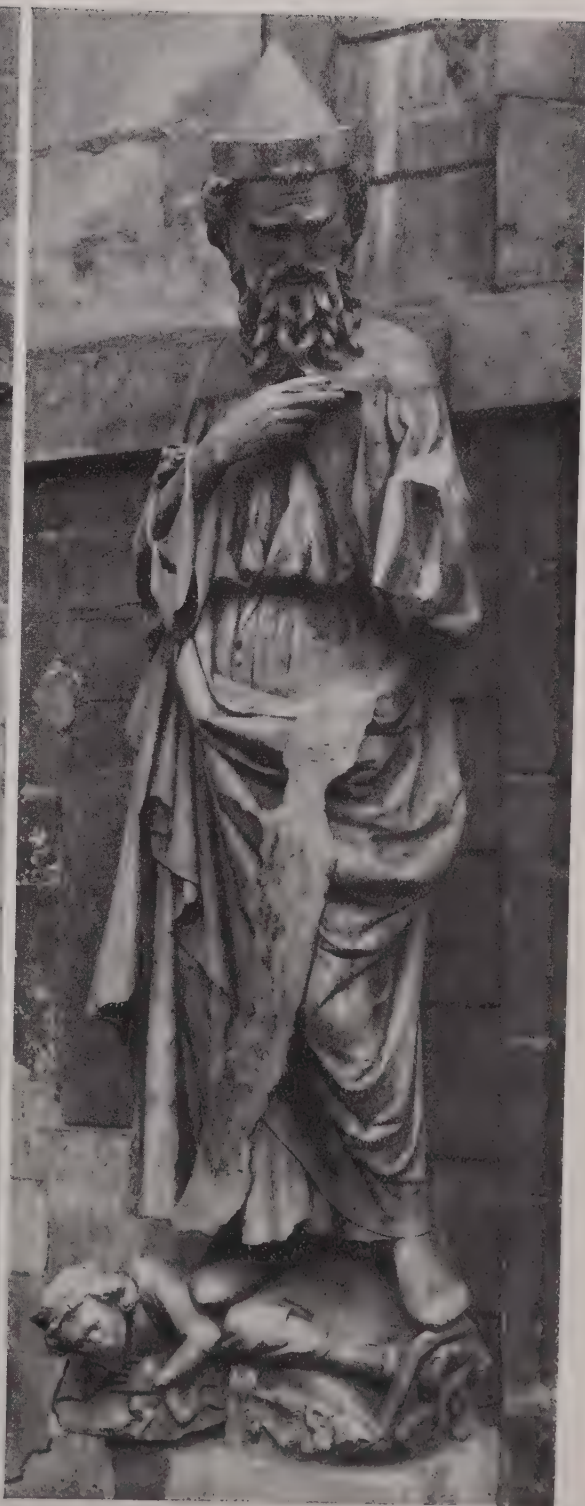


FIG. 3. — STATUE DU PROPHÈTE AARON.

Phot. Brunon.



Archives phot.

FIG. 4. — VIERGE FOLLE. FIGURE DE VOUSURE
PROVENANT DE CHARROUX. (Musée du Louvre.)

profondeur, et comme ensevelies dans la vase, les deux statues qu'il consentit à vendre à M. Le Clerc, au prix de *cent francs* ! Les rapports de voisinage entre le jardin de la trouvaille et l'ancien site de l'importante abbaye bénédictine de Montier-la-Celle permettent de supposer avec vraisemblance que les statues proviennent de cette dernière. Nous verrons un peu plus loin, quand nous essaierons de préciser leur date d'exécution, que certaines particularités de l'histoire de l'abbaye permettraient de confirmer sur ce point le témoignage du style. Au reste, c'est un fait très fréquent que l'ensevelissement, aux époques de trouble (souvent dans le cimetière des églises par exemple) de statues jouissant auprès du clergé ou des populations d'un certain prestige et, certes, les figures du Musée de Troyes avaient de quoi, par la largeur et l'autorité de leur conception, justifier un tel traitement. Rien, d'ailleurs, ne nous renseigne sur l'époque de ce sauvetage que l'on peut seulement présumer être celle de la Révolution.

Pour qui sait combien est exceptionnelle, dans l'histoire de l'art et particulièrement de la sculpture — les formes évoluant plus lentement dans le domaine de la plastique que dans celui des lignes et des couleurs — l'apparition d'un geste nouveau, ce qui surprend, c'est que l'une au moins des statues du Musée de Troyes ne soit pas depuis longtemps célèbre et passée au rang d'exemple de manuel. En effet, la statuaire monumentale, depuis sa renaissance en Occident et pendant tout le moyen âge, obéissant à une loi rigoureuse que l'on retrouve partout aux

origines de la plastique et qui tend, dans une figure, à rapprocher le plus possible les membres de l'axe du corps, ne nous montre qu'un nombre extrêmement restreint d'attitudes et de gestes ; il faut une impérieuse nécessité de vrai-

semblance pour que l'avant-bras d'une figure debout s'écarte de la verticale jusqu'à lui être perpendiculaire comme il arrive à Reims ou à Amiens au prophète Siméon dans les scènes de la *Présentation* évoquées aux portails par de grandes statues¹ ; encore un jeu savant de draperies atténué-t-il dans ces deux exemples ce que le fait a d'insolite. Mais cette exception est à un tel point commandée par une nécessité de l'action que pas une figure de Reims, au même moment, et parmi les plus hardies, n' imagine de l'imiter, pas même le *Bel ange*, pas même le *Saint Joseph*, par ailleurs d'une allure si libre ; ils conservent cet équilibre traditionnel, cette sorte de *contra posto* des bras, dont la formule était déjà celle du portail occidental de Chartres : l'un abaissé, l'autre plus ou moins levé et fléchi, mais tous deux étroitement serrés contre le corps. Ni les Apôtres de la Sainte-Chapelle², ni ceux du linteau de la porte du transept à Amiens, ni beaucoup plus tard, ceux de Carcassonne³ ou du collège de Rieux⁴, n'innovent sensiblement en la matière. Les plus grandes hardiesses, et elles sont rares, vont à lever une main à hauteur du cou⁵. Aussi, lorsqu'on a tout ceci présent aux yeux ou au souvenir, ne peut-on manquer d'être frappé par l'extraordinaire originalité de cette figure de Troyes qui, dans un geste d'une souveraine autorité (fig. 2), élève au niveau du front la main droite tenant un objet, aujourd'hui disparu, vers lequel (fait également très



Phot. Abt. des Kunstseminars Marburg.

FIG. 5.

SAINT JEAN. JUBÉ DE NAUMBURG (Saxe).

1. Bien entendu, ma remarque ne s'applique pas aux figures traitées en bas ou haut-relief, mais seulement aux statues en pied.

2. L'un d'eux (quatrième à gauche en partant de la façade) qui passe pour ancien et relativement intact, élève, il est vrai, assez haut le bras gauche qui se trouve ainsi assez écarté de l'axe, mais le bâton sur lequel il s'appuie diminue considérablement l'audace du geste (moulage au Trocadéro).

3. Aux piliers du chœur de Saint-Nazaire.

4. Au musée de Toulouse.

5. *Saint Jacques* à Amiens, *Saint Pierre* à Carcassonne, *Ange* au Victoria and Albert Museum, à Londres. La main bénissante du Christ et du *saint Firmin* d'Amiens (façade occidentale) s'élève plus haut, il est vrai, mais le jeu des draperies s'accompagne et se rattache à la masse.

rare)¹ se fixe le regard de la tête dressée. Rien de pareil ne s'était encore vu, du moins parmi les monuments qui nous ont été conservés, et il faudra attendre Ligier Richier et son admirable figure de Bar-le-Duc, pour rencontrer quelque chose qui paraisse comme le développement logique d'une telle nouveauté².

Les deux statues du musée de Troyes faisaient-elles partie d'un ensemble plus nombreux ou figuraient-elles seules au portail d'une église ou d'un cloître³ ? Notons d'abord que, par leurs dimensions et la beauté de leur exécution, elles représentent déjà une valeur plutôt exceptionnelle. Notons aussi l'antithèse frappante qu'elles réalisent et qui fait qu'elles constituent à elles seules une entité morale ; en effet, la jeunesse de l'une s'oppose à la vieillesse de l'autre (fig. 2 et 3) ; un air de triomphe à une attitude méditative et concentrée ; le personnage jeune a les cheveux soigneusement bouclés et calamistrés, tandis que ceux du vieillard se répandent en longues mèches négligées, et la même nuance, ici, de raffinement, là, d'austérité, se retrouve dans le costume et la draperie ; en sorte que le hasard eût été vraiment « galant homme » qui, dans tout un ensemble de statues, eût justement épargné, entre tous, ces deux témoins.

Ces personnages sont-ils tous deux, comme ils en portent traditionnellement le nom, des prophètes ou, du moins, des personnages de l'Ancien Testament ? J'avoue que j'ai d'abord été tentée d'expliquer leur caractère antithétique en supposant que nous avions affaire dans l'un d'eux, le plus jeune, à un apôtre. Mais la présence de la coiffure qu'ils portent tous les deux, ainsi que le fait des pieds également chaussés exclut cette hypothèse.

Un témoignage qui eût pu être extrêmement précieux pour essayer d'identifier plus exactement ces personnages est celui des petites figures prostrées qu'ils foulent aux pieds l'un comme l'autre ; c'est, d'ailleurs, encore un fait peut-être unique à l'époque où se placent nos statues que cette survivance des « marmousets » d'Amiens ou plutôt encore des supports de Chartres (aux statues d'Apôtres et de Confesseurs du portail sud du transept, à celles de Prophètes au portail nord, car, en effet, à Chartres comme à Troyes, c'est directement et sans l'intermédiaire d'un socle que la statue repose sur ce vivant piédestal). Il est inutile de discuter sérieusement l'hypothèse qui proposait de voir dans les « marmousets » de Troyes, ici l'Orgueil (sous les pieds du vieillard), là l'Envie⁴. Les trois tablettes présentées en désordre et auxquelles semble se cramponner le jeune roi du premier support, ne sont pas du tout, comme on le disait, des écus héral-

1. La photographie que nous reproduisons, prise trop de face, ne fait pas assez ressortir l'originalité du mouvement. En réalité, l'avant-bras fait avec le corps un angle assez ouvert. Comparer, à défaut de l'original ou du moulage, la fig. 4, p. 6, de Koechlin-Marquet de Vasselot.

2. Je ne prétends naturellement pas dire que Ligier Richier ait imité la statue de Troyes ; cependant, il a pu très vraisemblablement la connaître.

3. Le dos en est brut et ne porte aucune trace d'arrachement ; les statues n'adhéraient donc ni à une colonne ni à un pilier, mais étaient posées dans une niche ou, simplement, devant un mur.

4. *Catalogue du Musée de Troyes. Archéologie.*

diques timbrés de blasons, mais bien des sortes de stèles, et les singes qui y sont sculptés en bas-relief représentent, suivant la vieille tradition iconographique, des idoles. C'est l'image de l'Idolâtrie que foule aux pieds le prophète âgé, seulement, une fois la donnée acquise, elle a pris vie sous le ciseau du sculpteur : sur

la seconde stèle, une guenon allaite son petit ; sur la troisième, une étonnante figure de quadrumane (fig. 13) retourne vers le spectateur sa tête hideuse, cornue, à la mâchoire distendue par un rictus. Le singe ici s'identifie avec le démon et le démon avec l'idole, fait constant dans les miniatures des manuscrits et la peinture des vitraux... L'explication est beaucoup plus difficile pour la figurine du second socle ; s'il était permis de voir un Apôtre dans la mâle et triomphante statue qui le surmonte, la chose irait de soi ; c'est l'Ancienne Loi¹ qu'il foulerait aux pieds comme son compagnon le fait du Paganisme, mais nous avons vu que cette hypothèse doit être abandonnée...

Revenons donc aux grandes figures elles-mêmes et à leurs attributs pour essayer de leur faire confesser leur identité. Le personnage âgé porte un large et long phylactère, actuellement rompu dans son centre² et l'opinion courante, qui était celle de l'« inventeur » des statues ; M. Le Clerc, est que l'autre personnage en tenait également un. Notons cependant qu'il est impossible, dans l'état actuel de la figure de



Phot. Abt. des Kunstseminars
Marburg.

FIG. 6.
VIERGE FOLLE. PORTAIL DE
MAGDEBOURG (Saxe).



FIG. 7.

ANGE D'ANNONCIATION.
RATISBONNE (Bavière).

reconstituer hypothétiquement cet attribut ; ni l'arrachement qui subsiste au creux de la main mutilée, ni le tracé de la sorte de tablette qui réunit les deux dra-

1. Il est exact que ce petit personnage féminin qu'on appelait l'Envie est en train de... vomir. Du moins, un filet saillant qui sort de la bouche et rejoint le menton semble bien l'indiquer.

2. M. Le Clerc aurait eu entre les mains le fragment manquant, mais aurait dû renoncer à le rapprocher des autres. D'après le témoignage oral du gardien du musée (déjà en fonctions, paraît-il, en 1887), aucune restauration n'aurait été effectuée aux statues depuis leur entrée ; cependant, des joints larges et grossiers, un en bas de la robe du personnage jeune, l'autre en dessous des épaules du vieillard, indiquent d'anciennes ruptures. Faut-il croire que ces réparations soient antérieures à l'enfouissement des statues ? En tout cas, la pierre est identique dans toutes ses parties et il ne peut y avoir de doute sur l'authenticité du tout.

peries à gauche ne semblent y correspondre ; à la hauteur du genou gauche sur la robe, il existe, il est vrai, une saillie figurant certainement l'enroulement d'une lanière à son extrémité ; mais cette lanière serait bien trop étroite pour ressembler à la banderole de l'autre statue...



Phot. Brunon.

FIG. 8. — TÊTE DU PRÔPHÈTE AARON. (Musée de Troyes.)

A première vue, les deux personnages semblent coiffés d'un bonnet juif, traditionnel dans l'iconographie du moyen âge, et que portent aussi plusieurs statues de Reims, notamment celle de saint Joseph ; lorsqu'on y regarde de près, cependant, on s'aperçoit que c'est le cas seulement du plus jeune. La coiffure du vieillard, régulièrement conique et pourvue d'un rebord rigide à pans, est tout autre chose et l'on y reconnaît la forme, un peu rudimentaire, mais nettement affirmée, d'une *tiare*.

Or, s'il est un personnage de l'Ancien Testament dont la tiare soit l'attribut essentiel, c'est Aaron et cet attribut, entre tous les autres, a pour lui l'autorité même du Livre saint¹ (Exode XXVIII). Et s'il est un second personnage de la Bible, historique et symbolique à la fois, prophétique par son caractère figuratif du Messie, qui complète, pour ainsi dire, la signification du premier et qui lui soit, en fait, très fré-

quemment associé dans l'iconographie du moyen âge, c'est assurément Moïse. Moïse avec Aaron constituent cette entité morale que l'examen des deux statues nous avait conduits à supposer ici.

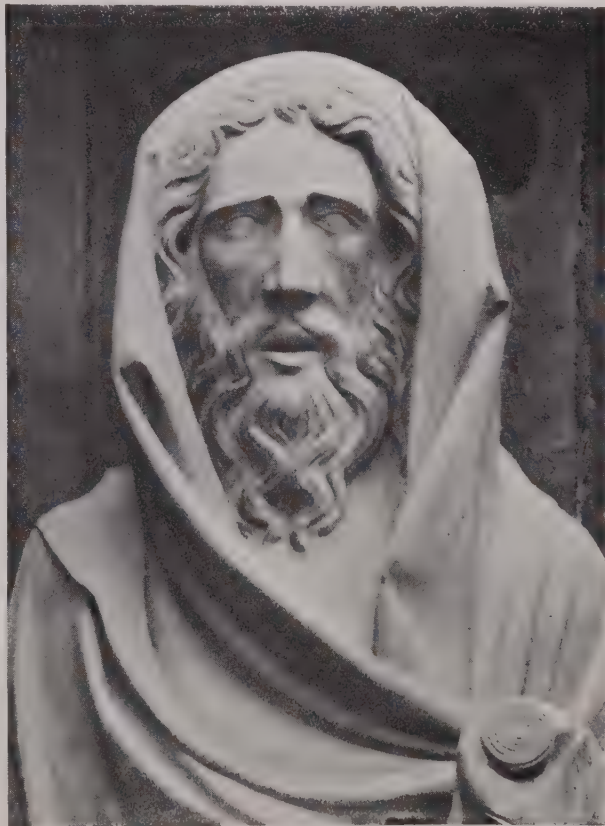
Je propose et je soutiens cette interprétation sans me dissimuler les objections que l'on y peut faire : il n'est pas habituel de rencontrer Moïse coiffé du bonnet juif² ni représenté comme un homme dans toute la force de la jeunesse ; de plus, on s'attendrait à voir à ses pieds ici, comme à Chartres, à Reims, le veau

1. On eût pu penser à Melchissédech, mais cette figure ne se conçoit guère sans le calice.

2. Dans le *Psautier de Saint Louis*, cependant, comme dans beaucoup de manuscrits, il en est ainsi (Pl. XXXVII de la reproduction Omont) et Moïse porte le même bizarre chapeau que tous les autres Juifs. Alors, naturellement, il n'est pas question des cornes lumineuses, attribut ordinaire du per-

d'or, plutôt que cette figure féminine à laquelle nous ne voyons guère de sens dans la vie du législateur hébreu, et qui ne jouerait donc, cette fois, qu'un rôle décoratif.

Parmi les diverses actions dans lesquelles est communément représenté Moïse : devant le Buisson ardent, recevant les Tables de la Loi, frappant le Rocher, etc., il en est une qui correspondrait admirablement au geste pathétique de notre figure, à ce beau geste de démonstration, d'appel et d'espérance tout ensemble : c'est l'ostension du Serpent d'airain. Avec cet attribut nous serions en plein symbolisme liturgique : le Serpent d'airain, en effet, c'est la préfigure de la croix, de la rédemption victorieuse du Messie ; sa place au seuil d'une église serait d'une admirable convenance. Dans notre hypothèse, elle serait le fait de l'ordonnateur, du clerc chargé du programme iconographique ; elle aurait entraîné, comme contrepartie traditionnelle, la figure d'Aaron qui représente tout le sacerdoce juif substitué au culte des idoles. Enfin, l'intervention de l'artiste, *pensant par des formes*, serait responsable de l'antithèse plastique des deux statues...



Phot. Abt. des Kunstseminars Marburg.

FIG. 9. — TÊTE D'UN PROPHÈTE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

Mais si je n'hésite guère à maintenir l'interprétation proposée en ce qui concerne l'identité des personnages, je n'oserais être aussi affirmative quant à l'hypothèse du Serpent d'airain, car le témoignage des monuments antérieurs ne nous fournit guère de données pour la reconstitution du groupe avec les éléments dont nous disposons. En effet, les figures de Moïse au serpent d'airain appartiennent, soit au cycle de vitraux dits *de la Nouvelle alliance*¹ (Saint-Denis, Tours, Lyon, Le Mans, Bourges), ou à l'illustration des manuscrits, et, dans ces deux cas, il est

sonnage après la descente du Sinaï, mais qui manque aussi au *Moïse* à tête nue de Chartres (portail nord du transept).

1. Sur ces vitraux, voir E. Mâle, *L'art religieux au XIII^e siècle*, p. 171 et suiv., et Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, *pass.*

représenté désignant à quelque distance aux Israélites la colonne à laquelle s'enroule le serpent ailé à longue queue — soit à l'autre cycle, monumental celui-là, des portails symboliques du XIII^e siècle à ses débuts (Chartres, Reims, Saint-Germain-des-Prés ¹, Senlis ²) et alors, en raison des conventions plastiques que j'ai définies plus haut, le prophète porte *étroitement serrée contre lui* la même colonne surmontée du même dragon. Ici, il faudrait supposer que Moïse *brandit* colonne et serpent ³. Mais un artiste assez hardi pour oser un geste entièrement nouveau ne pouvait-il oser en même temps une donnée iconographique nouvelle ? Ou bien seraient-ce simplement les Tables de la Loi qu'il porte, ce qui pourrait peut-être s'accorder mieux avec l'arrachement de forme rectangulaire entre les deux draperies ⁴ ?

La question de la date de nos statues n'est pas sans poser aussi plus d'un problème. Le préjugé courant à leur endroit inclinerait à les placer assez tard dans le XIV^e siècle ⁵. Mais, alors même qu'on s'en abstrait, la réponse n'est pas aisée, car nous avons affaire, chez l'une comme chez l'autre, avec des éléments insolites presque sans points de comparaison dans les monuments qui nous sont familiers.

Pris isolément (et abstraction faite de quelques particularités sur lesquelles je reviendrai), le plus jeune des personnages est tellement dans la ligne de l'atelier du *Saint Joseph* (fig. 11) de Reims (avec quelque chose de plus froid, de plus tendu dans le modelé, de plus schématique dans le traitement de la barbe et des cheveux), qu'on le verrait très bien exécuté dans les dernières années du XIII^e siècle. On sera beaucoup moins affirmatif au premier abord en ce qui concerne son aîné.

1. Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, I, pl. VII. Il est, en effet, à peu près certain que l'objet représenté par le dessinateur de Montfaucon aux mains d'un personnage du portail aujourd'hui détruit, n'était pas un sceptre surmonté d'un aigle, mais bien la colonne surmontée du dragon (les archéologues de cette époque, voyaient, on le sait, des rois partout).

2. A Avallon et Saint-Bénigne de Dijon (Dom Plancher, *Histoire de Bourgogne*), Moïse figure avec les Tables mais non le serpent.

3. Il est assez curieux que là où l'Ancien Testament (Vulgate) emploie le verbe *ponere*, l'Évangile se serve du verbe *exaltare* : *Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita oportet exaltari Filium hominis*, *Joh.*, III, 14-16.

4. A la vérité, ce fragment que, dans son état actuel (brisé en trois morceaux), on serait tenté de croire suspect, est *nécessité* ; il joue le rôle de tenon ; cela est si vrai que le pan de draperie qui retombe à l'extérieur du bras droit est arbitrairement attiré en avant, contre toute vraisemblance, pour s'y raccorder. Mais il est bien difficile de l'interpréter, quelque hypothèse iconographique que l'on adopte.

5. En tout cas, une chose paraît historiquement certaine, c'est que si nos statues, comme tout porte à le penser proviennent de Montier-la-Celle, elles n'ont pu être sculptées passé 1358 ; à cette date, en effet, l'abbaye fut « arse et détruite » pour n'être relevée qu'à partir de 1403. Les statues ont très bien pu survivre en place jusqu'à la Révolution (car les destructions sont rarement aussi complètes que les chroniqueurs veulent bien le dire) et nous ne croyons pas qu'elles aient fait un séjour de cinq cents ans dans la vase ! Mais on ne les a sûrement pas exécutées dans la période de misère qui suivit l'incendie. Voir *Histoire abrégée de l'ancienne et illustre abbaye de Montier-la-Celle*, ms. 2688 de la bibliothèque de Troyes.

Cependant, pour les raisons de convenance intime que je donnais plus haut, les deux statues ont été évidemment pensées et réalisées ensemble.

Une preuve intrinsèque en est encore donnée par l'identité de la pierre (pierre de Tonnerre sans doute¹⁾), et une autre par l'examen des figurines des socles qui font intimement corps avec les grandes figures, étant dégagées du même bloc. Or, si l'on voulait tirer argument du costume qu'elles portent, c'est celle du socle d'Aaron qui paraîtrait de quelques années plus ancienne. C'est un jeune roi : il porte sur des cheveux courts bouclés une couronne très simple ; sa robe, aux manches étroitement ajustées, est revêtue d'un surcot formant scapulaire qui semble plus découpé au niveau des bras devant que derrière. Évidemment, il y a quelque fantaisie dans cet accoutrement, mais, tel qu'il est représenté, il ne serait pas plus vraisemblable à une époque tardive qu'à une date pré-

et laissant voir la naissance des cheveux sous le bord du couvre-chef, qui ne se retrouve dans tel ou tel exemple, notamment dans la jolie figure de *Vierge folle*



Archives phot.
FIG. 10. — UN DES APÔTRES
DE LA SAINTE-CHAPELLE DU PALAIS (Paris).

coce, tandis que robe, coiffure et traits du visage sont dans la plus pure tradition du XIII^e siècle ou des premières années du XIV^e.

Il en est à peu près de même en ce qui concerne la jeune femme que Moïse semble terrasser, plus victorieusement encore que ne fait l'autre personnage à l'égard de son support, puisque son pied droit repose sur la tête même de la figurine ; celle-ci (fig. 1) paraît vêtue avec une fantaisie encore plus grande que son « pendant », mais sa coiffure : couvre-chef enveloppant le chignon bas dans le cou, à la manière d'une résille, et maintenu par une mentonnière à double pli, est absolument classique à l'époque considérée ; il n'est pas jusqu'au bandeau surnuméraire enserrant le front,

I. C'est l'avis de M. Piétresson de Saint-Aubin que j'ai tenu à consulter en raison de son intéressant travail sur *Les carrières de pierre des chantiers troyens* (Bull. arch. du Comité, 1928-29 (1932)). La patine de nos statues, patine sombre et comme métallique m'a, je l'avoue, déçue à ma dernière visite : toute trace de polychromie (et il y en avait, au dire du catalogue) a disparu. J'ai eu l'explication de cet état de choses par le gardien du musée. Il est dû à des applications annuellement répétées d'huile et de cire.

(fig. 4) provenant d'une voussure de Charroux, entrée au Louvre il y a quelques années, et que M. Marcel Aubert date de la fin du XIII^e siècle¹. Quant au mince cercle d'orfèvrerie qui resserre le tout, il se voit à la statue funéraire d'une dame inconnue, provenant de Pont-aux-Dames, au Musée du Louvre², attribuée au début du XIV^e. Enfin, sur la robe, et la masquant complètement, notre figurine porte un surcot à capuchon et à fausses manches montées en grosses fronces à l'épaule ; surcot et manches, démesurément longs, se replient bien au delà des pieds du personnage prostré qu'ils enveloppent complètement de leurs larges remous ; là encore, une touche incontestable de fantaisie, mais rien qui soit de nature à imposer une date avancée dans le XIV^e siècle ; notons même qu'il n'y a pas trace de ces boursettes enveloppant les cheveux au-dessus de l'oreille, qui élargissent si fort le couvre-chef, dès 1300 environ (Marguerite d'Artois † 1311 à Saint-Denis).

Mais, ceci examiné, revenons une fois encore aux figures principales et, d'abord, à celle qui trouve le plus de points de comparaison dans les œuvres contemporaines, c'est-à-dire celle de Moïse (?). Nous avons déjà parlé du caractère de la tête (fig. 11) et noté ses rapports de parenté avec l'atelier le plus proprement rémois ; il est, en dehors de Reims, une œuvre dont elle est très voisine aussi, c'est le beau *Saint Jacques* du musée de Beauvais ; mais, dans une construction et un détail qui ont beaucoup d'analogies, ce qui fait la supériorité de la figure de Troyes et l'empêche de verser dans un académisme auquel les statues de la Sainte-Chapelle de Paris, elles aussi apparentées à Reims, n'échappent pas, c'est l'intensité particulière et toute neuve du regard. Avec Reims et avec la Sainte-Chapelle encore, notre statue a de commun le style de la draperie : ces plis du manteau profondément creusés et présentant sur leur arête, le long de la jambe, une succession de « becs » étagés l'un sur l'autre³. Or, un tel drapé n'a rien d'arbitraire : on le reproduit à volonté, nous en avons fait plus d'une fois l'expérience. Il dépend de deux conditions : une étoffe épaisse et moëlleuse et un changement de sens à angle aigu dans la direction des plis. Cependant, il fallut aux sculpteurs (outre l'emploi, dans le vêtement, d'étoffes appropriées), une technique assez souple et large pour se l'assimiler : il règne pleinement dans les

Sans doute, grâce à ces soins, la pierre est merveilleusement préservée de l'effet des intempéries (les statues sont dans la cour), mais elles y perdent toute qualité d'enveloppe. C'est pourquoi je regrette doublement que des photographies anciennes (et prises sous un angle plus favorable) que je possède n'aient pu être reproduites.

1. *Bulletin monumental*, 1928, 361.

2. Moulée au Musée du Trocadéro D. 95 (aile de Paris). Le bandeau d'orfèvrerie est fréquent mais, le plus souvent, il est posé sur le couvre-chef par devant et non au-dessous comme dans la figure du Louvre et ici.

3. M^{me} Lotte Heidenhain applique à ce genre de plis le qualificatif de *Schüsseljalten* (plis en bords d'écuelle). En France, de telles définitions ne sont pas encore entrées dans le langage archéologique, mais il faut y tendre pour la commodité et l'unification des analyses.

œuvres de l'atelier proprement rémois, dans la *Vierge dorée* d'Amiens (fig. 12), même dans la série des statues funéraires exécutées à Saint-Denis par les ordres de saint Louis en 1263 (la position couchée n'en contrariant que fort peu le jeu, qui était évidemment reproduit tel que le donnait, ou l'avait donné, une fois pour toutes, le modèle debout, mais il devient assez rare après le début du ^{xiv}^e siècle, lorsque la mode impose un manteau qui se drape étroitement serré *en travers* du corps ; en sorte que la présence ou l'absence de ce pli est un assez bon critère, quoique non absolu, pour dater une œuvre de sculpture aux confins de ces deux périodes ¹.

Mais, si le système même des plis du *Moïse* se laisse aisément insérer dans la tradition française de 1260 à 1300, il n'en va pas du tout de même du parti général qu'affecte le manteau ou plutôt l'écharpe qui dessine les plis en question : tombant tout droit de l'épaule gauche, relevée dès en dessous de la hanche et découvrant largement la taille, puis ramassée entre deux doigts de la main gauche qui, après l'avoir tenue notablement écartée du corps ², la laissent retomber en une courte masse ; du côté opposé, la même écharpe, passant en travers du dos s'enroule d'arrière en avant sur la saignée du bras droit et en retombe à l'extérieur ; cela aussi est une disposition assez originale, mais en quelque sorte commandée par le geste du bras levé. Quant à la disposition du côté gauche que rien, semble-t-il, ne nécessitait, je lui ai vainement cherché des précédents ou des analogues dans la sculpture française de cette période (notre fig. 12 montre l'agencement classique du manteau, suivant le bras, puis serré contre le corps). M^{me} Lotte Heidenhain, dans l'article que je citais plus haut, frappée comme moi (et la première) par la rareté de ce parti, croyait en trouver le reflet dans la draperie du manteau de l'Ange d'Annonciation à Ratisbonne (fig. 7). Si je l'ai bien comprise, elle verrait dans ce détail de l'œuvre bavaroise comme un souvenir du passage en France de son auteur. Orientée par elle de ce côté, j'ai poursuivi l'enquête, mais le dirai-je ? j'en suis arrivée à me demander si ce n'est pas le maître français de Troyes qui aurait utilisé une impression de voyage, un

1. Il y a cependant des exceptions, des prolongements, comme la *Vierge* et la *Sainte Anne* du chœur de Carcassonne (entre 1300 et 1321) ; comme, plus tard encore, la statuette (datée par une inscription) donnée en 1343 à l'église de Muneville-le-Bingard par un clerc de la reine Jeanne d'Évreux. Je me propose de revenir sur cette question dans un prochain travail d'ensemble sur les Vierges à l'Enfant au ^{xiv}^e siècle.

2. L'audace a paru si grande à l'auteur même, de cette main en l'air, qu'un tenon qui semble bien ancien et faire corps avec un des doigts, a dû être ménagé entre la main gauche et la draperie du bras droit. Or, le tenon est d'un emploi extrêmement rare en sculpture du moyen âge et cela tout naturellement puisqu'elle évite les « décrochements ». Depuis que mon attention a été attirée sur ce fait, il y a très peu de temps, il est vrai, je n'en ai trouvé qu'un autre exemple, dans la statue peut-être la plus tardive d'aspect de la Sainte-Chapelle (5^e à droite, à partir de la porte) que Guilhermy affirme être ancienne : le tenon, qui ne doit pas être le fait d'un restaurateur car il semble presque inutile, ne couvre qu'un intervalle de quelques centimètres ; encore le bras qui le porte est-il appuyé sur un bâton.

croquis de carnet de route, à la manière de celui de Vilard de Honnecourt ? C'est qu'en effet, cette façon de jouer avec le manteau comme prétexte à des exercices de virtuosité, si rare en France que je n'en connais pas d'autre exemple, est un trait presque familier à la sculpture allemande de la même époque. Je citerai notamment le *Saint Jean* du jubé de Naumbourg (Saxe), dont le manteau tombe à



Phot. Giraudon.

FIG. 11. — SAINT JOSEPH. CATHÉDRALE DE REIMS.

partir de l'épaule gauche pour se relever en angle aigu beaucoup plus bas que la taille, exactement comme à Troyes, et se draper ensuite sur la main d'où il retombe; je citerai ces Vierges folles ou sages de Magdebourg (fig. 6), dont cinq sur douze (mais particulièrement celle que je reproduis ici) réalisent avec leur manteau, de la main droite ou de la gauche, des caprices de draperie aussi *gratuits* que la figure de Troyes. Mais on tremble de s'engager sur un terrain aussi mouvant, faute de rapports de date plus précis entre les diverses œuvres. On sait que, si les archéologues français sont (il serait maintenant, plus exact de dire : *étaient* naguère) trop enclins à rajeunir les monuments de notre sculpture romane ou gothique, les historiens de l'art allemand semblaient parfois montrer trop de zèle à vieillir les leurs. Mais, peu à peu, les

deux points de vue se rapprochent et je crois qu'il est légitime d'enserrer les diverses œuvres que nous venons d'énumérer entre les dates extrêmes, proposées au début de ce travail pour les Prophètes de Troyes, entre 1280 et 1320 (ou plutôt 1310). De là, cependant, à préciser l'antériorité de telle figure par rapport à telle autre, il y a loin... Il n'entre nullement dans ma pensée de renverser une proposition aussi fermement et légitimement acquise que celle des influences françaises sur la sculpture allemande du XIII^e siècle et du XIV^e. C'est l'honneur des archéologues allemands de l'avoir signalée les premiers. Mais que, dans quelques cas très rares, d'ailleurs, il ait pu se produire comme un choc en retour, c'est ce

que, après mon maître André Michel ¹, j'ai tenté de suggérer en ce qui concerne certaines figures des parties hautes de la cathédrale de Reims ². Et, quant à Troyes, on sait combien les rapports commerciaux avec l'Allemagne y étaient nombreux et importants ³.

La statue pour laquelle nous proposons le nom d'Aaron présente avec celle que nous venons d'analyser un contraste que nous avons déjà signalé et qui est tel que la question s'impose à l'esprit de savoir si elle est de la même date ou du même auteur. Quant à la date, nous avons déjà répondu préventivement en avançant que ces deux statues *volontairement* antithétiques, et d'ailleurs taillées dans une pierre identique, munies de socles animés manifestant exactement le même esprit et le même style, ne peuvent avoir été conçues ni réalisées séparément ⁴. Quant à l'identité d'auteur, elle est évidemment plus douteuse ; je la crois cependant possible, je dirai même mora-



Phot. Regnaut.

FIG. 12. — DÉTAIL DE LA VIERGE DORÉE D'AMIENS.

1. Dans son enseignement oral à l'École du Louvre ; ces remarques n'ont pas passé dans la rédaction du chapitre de l'*Histoire de l'art* (II, 125-198, consacré à la sculpture française du XIII^e siècle). A ce propos, qu'il me soit permis de préciser ici, alors que les témoins de ces faits sont encore nombreux, mais déjà plus rares, la cause de quelques lacunes que l'on constate dans ce beau travail : lorsque le volume en question fut

prêt à livrer à l'impression, il excédait de quelque cent pages le cadre prévu ; l'éditeur exigea le sacrifice de cet excédent. Aucun des collaborateurs d'André Michel n'ayant consenti à réduire notablement sa copie, lui-même, pour sauver l'œuvre commune, et avec un désintéressement qu'il faut peut-être regretter, dut presque seul subir l'amputation demandée, et cela dans des conditions hâtives qui la rendaient encore plus dommageable. Nous n'avons pas oublié ce qu'il lui en coûta !

2. Notamment, les figures de rois (pl. LXII et LXIII (à droite) de P. Vitry, *La cathédrale de Reims*, II, et celles des prophètes de la rose sud (*ib.*, LVII et LVI ou LVCH, 2 et 7 de Vitry et Brière, *Documents de la sculpture française*). On m'excusera de renvoyer à ce propos à mes petits livres *Sculpteurs français du XIII^e siècle*, 1^{re} éd., p. 179, 185, 223 ; 2^e, p. 171, 178, 217, et *Sculpteurs de Reims*, p. 49.

3. Cf. Kœchlin-Marquet de Vasselot, p. 152.

4. Y aurait-il dans ce que l'on sait de l'histoire de Montier-la-Celle des éléments de datation concordant avec ce que nous proposons : entre 1280 et 1320, plus probablement vers 1310 ? Je le crois

lement vraisemblable, pour la raison que chacune d'elles suppose un artiste tout à la fois si puissant et si original qu'il est difficile d'en supposer deux de cette valeur en même temps au service d'une même abbaye.

Les différences presque outrées, agressives, qui existent entre elles ne sont-elles pas la conséquence même d'une antithèse voulue entre les deux types et, pour illustrer ma pensée d'un exemple, croit-on que l'historien de l'art qui rencontrerait côte à côte, à San Michele de Florence, sans aucune information documentaire à leur sujet, le *Saint Georges* ou même le *Saint Jean Evangéliste* et le *Zuccone*, tous trois œuvres de Donatello et réalisés à fort peu d'années de distance pour le même monument, serait contraint par la critique interne à les attribuer au même auteur ? Les éléments insolites sont, d'ailleurs, presque aussi nombreux dans notre *Aaron* que dans notre *Moïse* ; il n'est pas habituel de rencontrer en France, entre 1280 et 1320, cette robe si ample, retombant en plis si profonds sur la ceinture, ni cette large manche resserrée comme en bracelet par un pli du manteau ; la façon dont ce même manteau se drape le long du corps, à gauche, avec un premier groupe de plis un peu confus au-dessous de la hanche, puis une série de « becs débordants » peu profonds, sur la jambe, a quelque chose d'un peu « baroque », qui ferait penser à certaines formes du XVI^e siècle. L'aplomb de la statue sur le socle est aussi assez nouveau : on sait que le contraste entre la « jambe de support » et la « jambe libre » est une création du milieu du XIII^e siècle, qui renouvelle une évolution semblable de la sculpture grecque. Mais, dans la formule habituelle, la flexion d'une jambe est compensée par un mouvement rentrant de la hanche opposée. Ici, nous n'avons pas de hanchement perceptible, mais un écartement plus grand de la jambe fléchie correspondant à une cambrure en arrière. La main droite, seule conservée, d'une très grande beauté de modelé, est toute cousue de veines saillantes, trait qui ne se rencontre qu'assez exceptionnellement en France avant le milieu du XIV^e siècle. Mais ce qu'il y a de plus original et de plus beau dans notre statue, c'est le visage (fig. 8), d'une telle noblesse pensive, avec le dessin si personnel des sourcils : rectilignes dans leur partie médiane et légèrement infléchis aux tempes ; la ligne droite du nez ; celle, triste et ferme, de la bouche ¹.

Une influence externe pourrait-elle rendre compte des caractères insolites de l'*Aaron* comme, peut-être, c'est le cas pour la draperie du *Moïse* ? Je l'avais

possible. Parmi les abbés qui gouvernèrent le monastère entre ces deux dates, nous notons Guichard (1284-1298) qui ne quitta Montier que pour être élu évêque de Troyes. Si ce personnage considérable est celui qui commanda nos statues, ce ne peut être qu'avant 1308, date où, compromis dans une sombre histoire d'envoûtement de la reine Jeanne, morte en 1304, il était en prison pour n'être délivré, son innocence reconnue, qu'en 1313.

1. Malgré la présence, que nous avons signalée plus haut, d'un joint de restauration au niveau des épaules de l'*Aaron*, l'idée d'un remplacement de la tête seule à quelque époque que ce soit est insoutenable : nous connaissons trop bien le style des postiches des XVII^e et XVIII^e siècles et, auparavant, on ne s'y essayait même pas. D'ailleurs, la tête de l'*Aaron* n'est pas plus insolite à sa date que le corps. Il faut tout accepter ou tout rejeter.

pensé, d'abord, mais j'en ai vainement recherché les indices. Toutefois il arrive que de telles influences, qu'il est impossible de déceler avec précision, se laissent pressentir à quelque déviation du courant normal de l'art d'un temps et d'un pays. C'est ainsi que MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot, rencontrant les premiers remous de l'influence italienne dans cette même Champagne, reconnaissaient « que la preuve matérielle en était impossible à faire », que « des plis *identiques* » à ceux qu'ils rencontraient dans les statues de transition de Troyes « ne se retrouvent nulle part exactement dans les écoles contemporaines de l'Italie ».

Au début du ^{xiv}^e siècle, il est une œuvre de sculpture rhénane où influences françaises et influences germaniques se fondent dans la plus heureuse synthèse ; c'est la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg ; à côté du prophète âgé du Musée de Troyes, je ne vois rien à cette époque dans l'art des deux pays qui mérite mieux d'être placé que les Prophètes de Strasbourg, du moins quelques-uns d'entre eux ; la tête que nous reproduisons (fig. 9) en est une preuve. On pourrait même avancer qu'elle est, par son parti général, par sa construction et aussi son idéalisme, plus près de la tête de Troyes qu'aucune tête de statue française de la même époque. Peut-on dire pourtant qu'il y ait de l'une à l'autre influence directe dans quelque sens que ce soit ? Évidemment non. Je ne connais pas non plus figure jeune dont le geste insolite, libre et hardi, semble plus apparenté à celui du plus jeune des prophètes de Troyes que le *Tentateur* de la même façade de Strasbourg. Mais là encore, impossible d'établir un rapport formel...

Au terme de cette longue enquête, si l'on se rend attentif à tous les problèmes soulevés : problèmes d'origine, d'iconographie, de date ; problèmes quant à l'identité ou la dualité d'auteur et quant aux influences subies, si l'on sent aussi vivement que nous ce que les solutions proposées ont de conjectural, on ne trouvera pas, me semble-t-il, que nous ayons excédé en qualifiant d'énigmatique l'ensemble que constituent les deux statues du Musée de Troyes.

Louise LEFRANÇOIS-PILLION.



Phot. Brunon.

FIG. 13. — DÉTAIL DU SOCLE DU PROPHÈTE AARON.
(Musée de Troyes.)



FIG. I. — LE MANTEAU IMPÉRIAL DU TRÉSOR DE VIENNE. FACE EXTERNE.

LE MANTEAU IMPÉRIAL DU TRÉSOR DE VIENNE ET SA DOUBLURE

LE Trésor impérial de la Hofburg, à Vienne, comprend, outre les bijoux de famille des Habsbourg, les insignes du Saint-Empire. Ornaments inséparables de la puissance souveraine, dès son origine et au cours de son développement, l'une des plus anciennes et des plus vénérables traditions de l'Europe y demeure attachée. Le caractère sacré de l'Empereur, qui recevait l'onction sacerdotale la veille de son couronnement, se reflète dans le costume dont il était revêtu lors de cette cérémonie. La signification rituelle des pièces de cette parure se maintint sans altération durant des siècles. Le manteau ou *pallium* impérial en est un des éléments les plus importants.

Il est taillé en demi-cercle, avec, à la place du cou, une échancrure, aux deux côtés de laquelle est cousue une plaque d'émail. On distingue, à la partie externe, sur un fond de damas rouge, un dessin encadré d'une légende en caractères coufiques. Sur ce fond rouge, la composition est brodée en or, et les contours en sont rehaussés de rangs de perles. La surface totale est divisée en deux parties égales par un palmier. De part et d'autre se trouvent des ornements symétriques divergeant du centre, figurant, en un style héraldique, un lion qui terrasse un chameau. Ce travail est conçu dans la manière géométrique issue du style animal asiatique, dont le courant, propagé à travers le moyen âge islamique, se répandit jusqu'aux régions occidentales.

L'inscription qui forme la bordure, après des formules de bénédiction adressées au prince, nous informe que l'étoffe fut fabriquée en l'an 528 de l'hégire, c'est-à-dire 1133 de notre ère, dans la manufacture royale de Palerme, donc dans cet « hôtel de Tiraz » qui fut l'un des points de départ de l'art sarrasin, et, selon toute vraisemblance, pour le roi normand Roger II, lequel mourut en 1154.

Le manteau entra dans le Trésor du Saint-Empire lors du mariage de Constance, héritière des rois normands, avec Henri VI de Hohenstaufen. L'origine de ce précieux objet, les circonstances de son exécution nous sont donc assez bien connues, et son histoire repose sur des documents certains. L'art qui s'y déploie ne pose guère de problèmes.

Au contraire, si nous passons à la doublure, nous sommes en plein mystère. L'étoffe en paraît, de prime abord, fort différente de celle du manteau lui-même. Ses caractères étranges captivent aussitôt l'esprit de l'observateur à qui ils proposent leur énigme. Elle est appliquée du côté intérieur du pallium. Le manteau une fois déployé, le bord supérieur s'en trouve garni sur une largeur de 37 centimètres, tandis que la doublure se rétrécit jusqu'à 20 centimètres à l'endroit de l'échancrure.

Cette doublure est composée de cinq pièces cousues l'une à côté de l'autre. Les deux lés extérieurs et les deux lés intermédiaires forment des paires caractérisées par le même dessin ; le lé du milieu au contraire paraît indépendant. La technique est celle dite du « drap d'or » ou du « tissage tressé »¹, qui consiste à recouvrir un fond pourpre avec de l'or. Les détails bleus, blancs, noirs et verts s'harmonisent avec ces deux tons dominants.

La conservation de cette étoffe est assez médiocre. La doublure a été cousue au manteau par une main assez grossière, au moyen de rangs de perles. Par places, surtout à l'ouverture du col, elle est éraillée. Toutefois les tons chauds et somptueux des couleurs, l'étrangeté des dessins, font encore grande impression. Nous nous bornerons ici à y jeter un coup d'œil général, nous réservant, après un examen plus minutieux, d'entrer ultérieurement dans plus de détails.

L'ensemble est d'un aspect d'autant plus frappant que l'analyse du dessin ne permet pas de le situer de façon sûre. On distingue bien quelques formes iraniennes caractéristiques, ou des détails de facture sassanide, mais ces formes paraissent transposées d'une façon assez barbare, qui trahit des artisans éloignés de ce centre. D'autres formes, par contre, sont de caractère nettement nordique. Enfin, et pour comble, la surface toute entière est semée de signes bizarres et à peu près incompréhensibles, où l'on peut voir aussi bien des symboles que des ornements. Et pourtant, ces éléments divers se trouvent unis en un ensemble individuel et harmonieux que seul trouble la brutalité des coutures et des découpages. L'effet

1. C'est ainsi que ce travail, qui demanderait un examen plus exact, fut appelé successivement par MM. Bock et Veixelgärtner.

de ces étoffes si différentes par leurs détails, mais qui forment un ensemble cohérent, est d'une vigueur étonnante, de cette vigueur que seule peut engendrer un art original.

Il est donc surprenant d'avoir à constater que ces tissus, qui sembleraient



FIG. 2. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

devoir jouer un rôle décisif dans l'histoire de l'art textile au moyen âge, n'ont pas eu jusqu'ici la notoriété qu'ils mériteraient. Ils n'ont été publiés que deux fois, la première d'une façon incomplète, la seconde sans que la question des origines ait pu être éclaircie.

En 1864, le chanoine Bock consacra un ouvrage à la Schatzkammer de Vienne, en produisant mainte pièce comparative à l'appui de son étude. Un des chapitres de son livre traite du manteau impérial. Mais l'auteur n'avait pu voir qu'une faible partie de son ancienne doublure, en écartant la doublure plus

1. Bock, *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches*, Wien, 1864.

récente. Il qualifie notre tissu de « drap d'or », et estime qu'il doit avoir fait partie d'un vêtement d'apparat sarrasin-mauresque, dont des fragments auraient été utilisés postérieurement pour doubler le pallium.

En 1924¹, dans les premières années de la République autrichienne, l'émi-



FIG. 3. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

nent savant qu'est le Dr. Weixlgärtner, alors à la tête de la Schatzkammer, et depuis Directeur du Musée d'histoire de l'art, entreprit l'étude minutieuse des objets confiés à ses soins, et publia de façon magistrale le résultat de ses observations. Au cours de ses recherches, le manteau fut soumis à un examen des plus attentifs, et, pour la première fois depuis un nombre infini d'années, les étoffes de la doublure furent exposées au regard. Elles figurent en place d'honneur dans la

1. Weixlgärtner. *Die weltliche Schatzkammer...* dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1926, p. 65 ss.

publication du Dr. Weixlgärtner, qui s'efforça d'en déterminer la provenance. Il en vient à cette conclusion que les différents morceaux ont dû être exécutés en Sicile, en même temps que le manteau, et pour celui-ci. Nous ne saurions malheureusement reproduire, dans le présent article, son argumentation, mais nous



FIG. 4. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

nous efforcerons de présenter les raisons qui nous font envisager le problème de façon différente.

Je voudrais insister d'abord sur deux qualités du tissu, qui frappent dès le premier coup d'œil. L'une est la rudesse, le caractère primitif, du décor, de la disposition des groupes de personnages et d'ornements sur toute la surface. L'autre, c'est l'éclat de ces étoffes, de ce cadre brillant, rouge et or, qui, malgré les défauts techniques, nous introduit dans l'atmosphère si particulière du moyen âge.

Les différents morceaux, dont quatre sont associés par paires, ne sont pas seulement unis par le style et le ton des couleurs. Leur composition les apparente étroitement. Ils sont divisés par des bandeaux en séries de panneaux coordonnés dans le sens horizontal, et forment trois rangées, celle du milieu étant plus large

que les deux autres. Nombre de détails se répètent sur les trois pièces. Nous pouvons, en effet, considérer comme formant un ensemble chacune des deux paires.

Si nous essayons de classer ces éléments divers selon leur origine artistique, nous attribuerons à l'esprit nordique les morceaux suivants : le bandeau rectan-



FIG. 5. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

gulaire des pièces extérieures, qui semble être une dérivation du fameux ruban à trois raies de l'art de la migration ; les bandeaux des pièces intermédiaires et centrales, terminés par des têtes d'animaux, qui évoquent des incrustations de bois : voyez notamment les têtes de dragons de la pièce intermédiaire, qui, dressées et s'abreuvant dans des coupes, sont une copie fidèle des proues de vaisseaux des navigateurs du Nord. Détail curieux entre tous, on remarquera que les arbres ici figurés sont des conifères. Ceci apparaît très nettement sur le lé extérieur et d'une façon encore assez évidente sur le lé central.

Mais les personnages surtout accusent ce caractère nordique. Vêtus de costumes étranges, très ajustés, avec des manches flottantes, munis d'attributs variés : bâton, aiguière, siège, etc., ils sont associés deux par deux, en des scènes mou-

vementées. Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que ces personnages portent de longs cheveux blonds. L'un d'entre eux est pourvu de grandes ailes, pareilles à celles d'un ange. Nous sommes donc fondés à reconnaître ici des scènes bibliques. M. Weixlgärtner voit dans la série des motifs qui décorent la pièce extérieure une représentation du péché originel. Son opinion est corroborée par les fruits (ou boules ?) que les personnages (qui apparaissent pourtant aussi sur la pièce du milieu) tiennent à la main, et sur les têtes de serpents (?) aux langues tirées,



FIG. 6. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

qui se dressent sur les arbres (ceux-ci sont, comme on l'a dit, des conifères). Nous observerons, toutefois, que ces mêmes têtes se retrouvent un peu partout sur les étoffes, et qu'elles semblent faire partie, avec d'autres images, d'un groupe de symboles obscurs dont il faut chercher le fondement dans les vieilles croyances païennes. Celles-ci ont laissé, ici comme ailleurs, dans l'art du haut moyen âge, des traces trop peu remarquées.

D'autres détails appartiennent, par contre, à la sphère artistique de l'Iran. Ce sont : la plante acanthiforme qui apparaît, bien que déformée, dans la bordure du bas des étoffes ; la fleur en forme de cœur qui se trouve à la base des arbres ou, d'une façon indépendante, dans le champ ; la plante qui constitue le décor central des panneaux des pièces intermédiaires ; enfin, différentes formes de palmettes. Ce groupe comprend tous les animaux, notamment les oiseaux affrontés deux à deux à côté des arbres ainsi qu'en haut des tissus, et sur une bordure du

bas. Ils rappellent par leur disposition les animaux des étoffes sassanides, mais nous remarquons toutefois dans leur nombre certaines espèces inconnues dans ce domaine : chiens, lapins, et autres bêtes d'un caractère moins défini. Ces animaux sont tracés d'une main qui évoque, par la liberté du trait, plutôt celle de l'enlumineur que celle du tisserand.

Nous sommes donc en présence de deux groupes bien distincts. De plus, quantité de signes étranges, tantôt en forme de plantes, tantôt en forme de lettres, ou

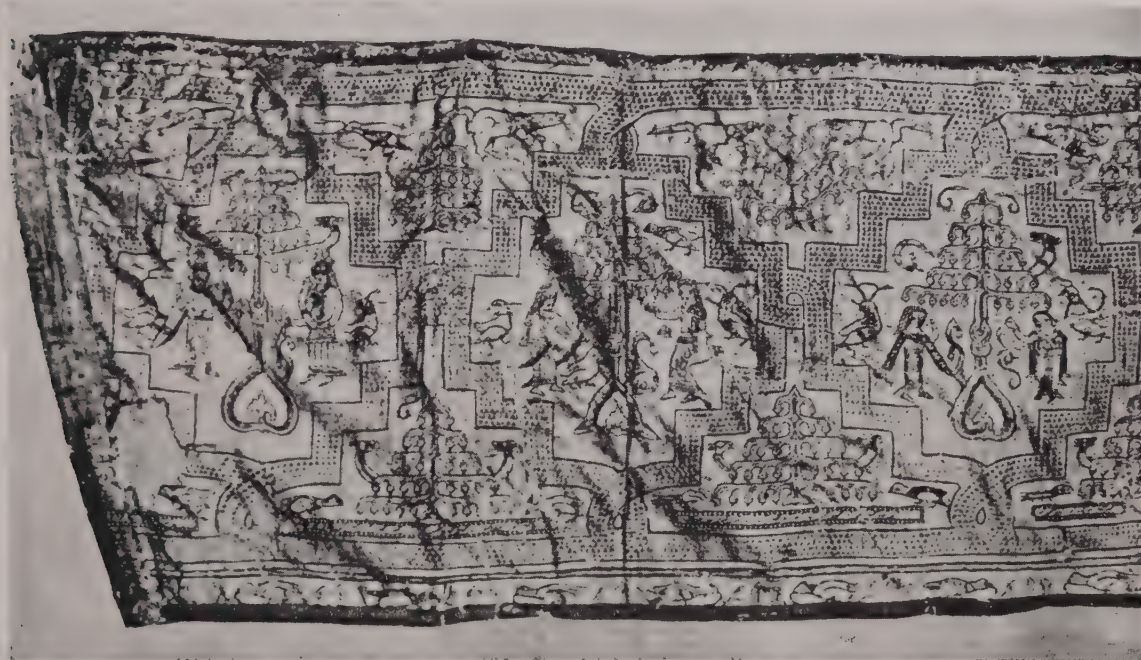


FIG. 7. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).

de purs ornements — du moins n'en déchiffrons-nous pas le sens — répandus un peu partout, échappent à toute classification, et ne font que compliquer le problème.

Il s'agit donc d'une œuvre d'art d'un style tout particulier. Il nous paraît improbable que ces tissus aient été exécutés pour le pallium. En effet, il est inadmissible que pour un vêtement d'apparat de cette importance on ait commandé une doublure qui ne recouvre qu'une partie de sa face interne. D'autre part, qu'à une époque où l'on possédait une connaissance profonde des travaux textiles, on ait pu séparer et découper des étoffes d'une façon aussi grossière, qu'on ait cousu les différentes pièces avec tant de maladresse, sans égard pour leur valeur d'art, voilà ce qui paraîtra également impossible. La sensibilité artistique qui régnait alors dans les ateliers devait bien plutôt s'opposer au démembrement d'un ensemble tel que celui-là, à son dépècement et à un rajustement si peu harmonieux.

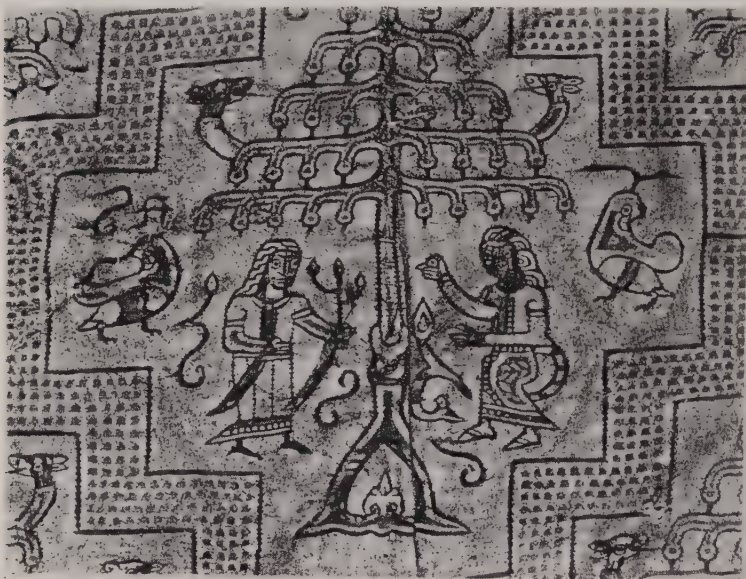


FIG. 8. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail)

croit Bock, d'une œuvre sarrasino-mauresque, ou d'une pièce de provenance différente. On pourrait penser, à cause des éléments nordiques, à quelque ancien vêtement seigneurial des navigateurs, qui auraient voulu insérer dans un nouveau cadre, avec les restes d'un vêtement sacré, les symboles d'une puissance magique. Resterait à résoudre l'énigme des éléments iraniens.

Nous n'avons prétendu ici que signaler le problème que posent ces étranges monuments de l'art du moyen âge. Nous aurions voulu élargir quelque peu la voie à des recherches plus approfondies, qui devront s'attacher principalement à la technique de ces étoffes. Peut-être cet exposé servira-t-il à atteindre un résultat plus positif dans l'étude de cette passionnante question.

ERWIN MARGULIES.

Nous pensons donc qu'il faut se rallier à l'opinion du chanoine Bock. Selon lui, ces tissus ne sont que les fragments d'un autre vêtement. Que ce vêtement soit plus ancien que le pallium, c'est ce dont on ne peut douter en comparant les deux ouvrages. Le style primitif de la doublure, la rudesse du dessin, ne s'accordent nullement avec la maîtrise et le fini du décor aux bandeaux couffiques. Par ailleurs, nous ne saurions décider s'il s'agit, comme le



FIG. 9. — DOUBLURE DU MANTEAU IMPÉRIAL DE VIENNE (détail).



FIG. I. — GOYA. LA PRADERA DE SAN ISIDRO. (Madrid, Musée du Prado.)

Phot. Anderson.

MANET ET L'ESPAGNE

DANS le scandale que provoquèrent, aux Salons de 1861 et de 1863, les premières toiles de Manet, la critique fut du moins unanime à saluer dans le jeune réaliste un disciple des Espagnols. « Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas, et barbouillant des toiles avec de la cochenille écrasée, vous aurez M. Manet, le réaliste de la dernière heure ». Telle était l'appréciation, peu respectueuse de la géographie et de l'histoire naturelle, que formulait, dans la *Presse* du 27 avril 1863, le véhément Paul de Saint-Victor, et sous ces invectives il exprimait en somme assez bien l'opinion commune. Une note analogue était donnée, l'année suivante, en termes plus modérés, par Théophile Thoré, dans l'*Indépendance belge* : « M. Manet a les qualités d'un magicien, des effets lumineux, des tons flamboyants, qui pastichent Velasquez et Goya, ses maîtres de prédilection. » Et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Paul Mantz voyait de même en Manet « un Espagnol de Paris... qu'une parenté mystérieuse rattache à la tradition de Goya ». Ainsi, c'était surtout l'influence goyesque que les contemporains croyaient retrouver, à côté de celle de Velasquez, dans la formation première de Manet. Depuis cette époque, l'opinion n'a guère changé. La comparaison entre les *Majas* du Prado et l'*Olympia* française est devenue un lieu commun. S'il faut en croire même quelques-uns des meilleurs historiens de Manet, l'inspiration espagnole a été tellement forte pendant les premières années de sa production, qu'elle n'a pu que décliner à partir de 1865, et que le voyage à Madrid,

où Manet a cherché, précisément cette année-là, une diversion à l'échec de son *Olympia*, non seulement n'a pas ajouté grand'chose à ces influences initiales, mais marquerait bien plutôt la fin de sa période hispanique.

Il nous semble en réalité que cette manière de concevoir l'influence espagnole chez Manet n'est pas tout à fait exacte. Avant le voyage de 1865, l'hispanisme de Manet est souvent un hispanisme de fantaisie ; et par là le mot de Paul Mantz sur Manet « Espagnol de Paris » était encore plus juste qu'il ne le croyait lui-même. Dans les œuvres de Manet où se marque alors la connaissance des maîtres espa-



FIG. 2. — MANET. VUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867. (Oslo. Galerie nationale.)

gnols, l'imitation de Velasquez, à laquelle il faudrait ajouter celle de Murillo est beaucoup plus sensible que celle de Goya ; et à cet égard la boutade de Courbet devant le *Christ aux Outrages* du Salon de 1865 : « Il ne faut pas que ce jeune homme nous la fasse à la Velasquez ! », contenait une bien plus grande part de vérité que les appréciations de ceux qui rattachaient Manet à Goya. Baudelaire, qui connaissait bien son ami, n'avait pas tort de répondre à Thoré : « M. Manet n'a jamais vu de Goya... Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai... On lui a tant parlé de ses pastiches de Goya que maintenant il cherche à voir des Goya. Il est vrai qu'il a vu des Velasquez, je ne sais où. » C'est, en effet, précisément le séjour de Manet à Madrid qui lui a révélé Goya, en même temps qu'il lui permettait de mieux comprendre Velasquez, qu'il lui faisait connaître enfin une Espagne authentique ; et bien loin que l'inspiration hispanique ait, depuis lors, cessé de se faire sentir dans son œuvre, le voyage de 1865 nous paraît l'avoir au contraire ren-

forcée pour quelques années encore. Sans doute, entre 1865 et 1870, la personnalité et l'originalité de Manet n'ont pas cessé de s'affirmer et de se développer ; mais cela ne veut nullement dire que son hispanisme ait alors déjà diminué. Jus-



FIG. 3. — MANET. LES ÉTUDIANTS DE SALAMANQUE. (Collection P. Guillaume.)

qu'en 1865, l'influence espagnole s'est surtout manifestée chez Manet par le choix des sujets et par l'imitation assez libre des œuvres qu'il avait pu connaître en France, directement ou par des gravures, de Velasquez, de Murillo, et, tout à fait exceptionnellement, de Goya. Puis, après le séjour à Madrid, c'est l'inspiration goyesque qui est devenue prépondérante pour se marquer dans un grand nombre d'œuvres, jusqu'en 1870 et même au delà.

Le premier envoi de Manet aux Salons officiels, le *Buveur d'absinthe*, qui fut refusé en 1859, « annonçait déjà », suivant le mot de M. Paul Jamot, « une sorte d'affinité naturelle entre notre jeune artiste et les grands Espagnols du XVIII^e



FIG. 4. — MANET. COPIE
DE LA VÉNUS D'URBIN DU TITIEN.
(Coll. Ernest Rouart. Paris.)

Phot. Beaux-Arts.

musée de l'Ermitage est évidente.

De Velasquez, Manet avait copié les *Petits Cavaliers*, qu'il reproduisit en 1862 par la gravure, ainsi qu'un *Portrait de Philippe IV*, et dont il a repris deux personnages avec un portrait de Velasquez

FIG. 6. — MANET. PORTRAIT DE
M^{me} MANET. (Musée du Louvre.)



Archives phot.

siècle ». Cette affinité se précise dans deux autres toiles à peu près contemporaines, où le souvenir de Murillo nous paraît se marquer, l'*Enfant à l'Epée* et l'*Enfant aux cerises*, que M. Germain Bazin a récemment comparé au *Jeune paysan riant* de la Galerie Nationale de Londres. L'inspiration est plus nette encore dans le *Gamin au Chien* de 1861, dont la ressemblance avec l'*Enfant au chien* du



Archives phot.

FIG. 5. — MANET. OLYMPIA.
(Musée du Louvre.)

lui-même d'après les *Ménines*, dans la curieuse *Scène d'atelier espagnol* de la collection Jacques-Émile Blanche (Catalogue Jamot-Wildenstein, n° 9). Il publiait en même temps une autre eau-forte, les *Gitanos*, d'après un de ses propres tableaux qu'il détruisit plus tard en en conservant un *Jeune garçon buvant à la régolade*. Paul de Saint-Victor, à qui l'eau-

forte des *Gitanos* n'avait pas déplu, disait de ce jeune buveur que « les *Bevidores* (sic) de Velasquez l'admettraient dans leur confrérie » ; et peut-être faut-il voir là l'origine de la comparaison traditionnelle entre les *Borrachos* du maître espagnol et le *Vieux Musicien*,



Phot. Anderson.

FIG. 7. — GOYA. LA MAJA VESTIDA.
(Madrid, Musée du Prado.)



Phot. Bruno Cassirer.

FIG. 8. — JEUNE FEMME COUCHÉE,
EN COSTUME ESPAGNOL.
(Coll. Ed. Arnold, Berlin.)

quel, sur la droite, l'*Homme à l'absinthe*, avec son chapeau haut-de-forme et sa cape ; l'un des enfants debout à côté du violoniste ressemble beaucoup à celui qui a servi de modèle pour le *Gamin au Chien* ; et si l'on veut chercher dans ce tableau une certaine analogie avec la peinture espagnole, c'est plutôt à Murillo que

peint par Manet vers l'époque où paraissait la gravure des *Gitanos*. A vrai dire, la ressemblance des deux œuvres ne nous semble pas très frappante. Suivant une habitude qui se retrouvera chez lui constamment, Manet a procédé, dans le *Vieux Musicien*, par simple juxtaposition, et n'a nullement reproduit la composition, du reste assez lâche, de Velasquez ; il a repris tel

FIG. 9. — LA DAME AUX ÉVENTAILS.
(Musée du Louvre.)



Archives phot.

fait penser le groupe d'enfants qui en occupe la gauche. Au contraire, le *Torero mort*, qui a été découpé par Manet lui-même dans un *Combat de taureaux*, dont une partie avait été critiquée au Salon de 1864, est une copie presque textuelle du *Guerrier mort*, attribué à Velasquez, de la Galerie Nationale de Londres, et Manet



FIG. 10.

MANET. JEUNE HOMME EN COSTUME DE MAJO.
(Metropolitan Museum, New York.)



FIG. 11.

MANET. VICTOWINE MEUREND EN COSTUME D'ESPADA.
(Metropolitan Museum, New York.)

Phot. Durand-Ruel.

a repris plus tard le même thème, en l'inversant, dans la lithographie *Guerre Civile*, de 1871.

En même temps qu'il s'inspirait ainsi des maîtres du XVII^e siècle hispanique, Manet s'est plu, en outre, à peindre un assez grand nombre de personnages en costume espagnol. Les *Etudiants de Salamanque* ne sont encore à cet égard, en 1860, dans un sous-bois de la région parisienne, qu'une aimable fantaisie sans couleur locale bien marquée. Le souci d'exotisme est déjà beaucoup plus méritoire dans l'*Espagnol jouant de la Guitare*, qui valut à Manet, au Salon de 1861, une des rares récompenses officielles qu'il ait jamais obtenues, et aussi une note louangeuse de Théophile Gautier dans la *Presse*. Le mouchoir serre-tête sous le chapeau et les

espadrilles ont enchanté le bon Théo, mais celui-ci a, en même temps, finement noté la « veste marseillaise » et le « pantalon » de ce *guitarrero* de Montmartre. Bientôt après, ce sont de vrais Espagnols en costume que Manet a pu voir à Paris



Phot. Anderson.

FIG. 12. — VÉLASQUEZ. MÉNIPPE.
(Musée du Prado. Madrid.)



Archives phot.

FIG. 13. — MANET. LE MENDIANT.
(A MM. Wildenstein & Co. New York.)

danser à l'Hippodrome ; et, ravi de l'aubaine, il s'en est donné à cœur joie de portraiturer l'étoile de la compagnie, *Lola de Valence*, son co-danseur, *Don Mariano Camprubi*, et, dans le *Ballet espagnol*, la troupe entière. Puis, mis en goût, il a, l'année suivante, en 1863, fait poser avec une *alforja* authentique son frère Gustave pour le *Jeune homme en costume de majo*, et, en torero moins authentique, la fidèle Victorine Meurend, le modèle de l'*Olympia*, dans *Mademoiselle V. en costume d'espada*. Manet conservera plusieurs années encore ce goût du costume espagnol ; car, un peu plus tard sans doute, il a figuré son frère Eugène en *Matador de taureaux*,

dans une tenue plus exacte que celle dont il avait affublé Victorine en 1863 ; et, en 1869 ou 1870 encore, c'est également en torero qu'il représentera le jeune Léon Leenhoff dans son atelier de la rue Guyot, à côté de son élève Eva Gonzalès.

Dans toute cette série de tableaux, l'hispanisme de Manet ne consiste guère



FIG. 14. - MANET. LA DAME A L'ÉVENTAIL (BERTHE MORISOT).
(Collection Moreau-Nélaton.)

que dans l'exotisme du costume ; l'artiste se borne le plus souvent à y donner à ses modèles ordinaires un déguisement d'atelier ; et l'influence des peintres espagnols eux-mêmes y est beaucoup moins sensible que dans le *Gamin au Chien* ou le *Torero mort*. Au contraire, on a longtemps admis comme un dogme que l'œuvre capitale de cette époque avec le *Déjeuner sur l'herbe*, cette *Olympia*, peinte en 1863, qui déclencha le scandale au Salon de 1865, était aussi celle où se marque le plus littéralement l'imitation de Goya. Il était devenu banal de la comparer à la *Maja nue* du Prado, lorsque, tout récemment, M. Germain Bazin a montré comment la véritable source d'inspiration de ce tableau doit être la *Vénus d'Urbain* du Titien, que Manet avait copiée, en 1853, au musée des Offices. Tandis, en effet, que la ressemblance de l'*Olympia* avec la *Maja* est assez lointaine, elle est au contraire

frappante avec la *Vénus d'Urbain* : à part la pose de la tête, inclinée chez Titien et droite chez Manet comme chez Goya, l'attitude de l'*Olympia*, très différente de celle de la *Maja*, est exactement la même que celle de la *Vénus d'Urbain* ; la jeune femme est étendue sur le dos et non couchée sur le côté, son corps apparaissant ainsi de trois-quarts au lieu de se montrer de face ; la position des deux bras et celle des jambes sont identiques dans l'*Olympia* et la *Vénus d'Urbain*, tout autres par conséquent que dans l'œuvre de Goya ; enfin, tout se correspond dans la composition même des tableaux de Manet et du Titien, le sens dans lequel le modèle est allongé, le lit, le drap, les coussins sur lesquels

le corps et la tête reposent, l'animal que l'on voit près des pieds¹. Il n'est pas jusqu'à la fameuse négresse au bouquet qui n'ait son prototype dans la suivante figurée par le Titien dans la chambre qui s'ouvre en arrière, sur la droite de la toile². Rien de tout cela n'existe au contraire dans les deux *Majas*, étendues l'une et l'autre dans le sens opposé à celui de l'*Olympia*, sur un simple sofa qui se détache sans aucun accessoire devant un fond uni.

Vers la même époque, par contre, Manet paraît s'être assez exactement inspiré de la *Maja vêtue* en peignant une *Jeune femme couchée, en costume espagnol*, qui fut exposée en 1863 chez Martinet et caricaturée dans un curieux carnet signalé par Moreau-Nélaton³. Cette fois, le modèle est étendu sur un sofa dans le même sens que les *Majas*, habillée d'un costume de torero qui n'est pas sans analogie avec la veste et la jupe légère qui déshabille si audacieusement la *Maja vêtue*; et si son bras gauche a un autre mouvement que celui de la mystérieuse amie de Goya, son bras droit se recourbe dans le geste même que fait la *Maja*. Chose curieuse, comme l'a fort justement noté M. Paul Jamot, la *Dame aux Eventails* sera, quelque dix ans plus tard, en



Phot. Durand Ruel.

FIG. 15. — MANET. LE CHANTEUR ESPAGNOL. (Coll. M. Osborn. New York.)

1874, une nouvelle *Maja vêtue*, étendue dans la même attitude sur un sofa, s'appuyant cette fois sur le coude gauche, comme les *Majas*, tandis que son bras droit s'allongera le long du corps. Ajoutons à cette remarque que Manet reprendra

1. D'après la lettre bien connue, écrite par Baudelaire à Manet sur l'*Olympia*, le 11 mai 1865, le peintre paraît ne s'être décidé qu'assez tard à remplacer le paisible animal que lui fournissait le Titien par le chat noir, aux yeux diaboliques, qui scandalisa le public.

2. Dans une première esquisse, Manet avait éclairé de même, sur la droite, une autre pièce par derrière.

3. *Manet raconté par lui-même*. Paris, 1926, t. I, p. 47, fig. 46.

de même, vers la même date ou un peu plus tard, le thème de l'*Olympia* : c'est dans le beau pastel ayant appartenu à Degas, où il a représenté *Madame Manet sur un canapé*, dans une pose identique à celle qu'il avait jadis fait prendre à Victorine, mais vêtue et chapeautée, ce qui donne un accent très particulier à cette nouvelle réplique de la *Vénus d'Urbain*. Il y a ainsi dans ces diverses œuvres sur des sujets analogues comme deux séries parallèles, dont l'une dérive du Titien et l'autre de Goya.

On sait comment, après le scandale provoqué par l'*Olympia*, Manet, qui fut toute sa vie très sensible aux critiques, partit pour se distraire, voir enfin cette Espagne avec laquelle il s'était senti jusque là tant d'affinités. Il fit à Madrid, d'une façon assez plaisante, la connaissance de Théodore Duret, qui allait devenir un de ses amis les plus intimes. Celui-ci a raconté, après leur rencontre, leurs stations devant les Velasquez, au Musée du Prado, leur assiduité aux courses de taureaux, leurs promenades dans Madrid, leur visite à Tolède, et aussi l'incompatibilité foncière de Manet avec la cuisine espagnole, qui l'obligea à repartir, « au bout d'une dizaine de jours, réellement affamé et dépérissant ». Manet lui-même a, de son côté, écrit ses impressions de voyage à son ami Fantin-Latour ; et la lettre qu'il a adressée alors à ce dernier nous apprend de la façon la plus précise et la plus complète en quoi son séjour à Madrid a pu contribuer à sa formation artistique.

Comme il arrive toujours, Manet s'est trouvé d'abord ébloui par la révélation de Velasquez, par l'accumulation au musée du Prado d'un ensemble de toiles du maître dont ce qu'il avait vu jusque-là ne pouvait lui donner aucune idée : « Que je vous regrette ici, et quelle joie ç'eût été pour vous de voir Velasquez, qui, à lui tout seul, vaut le voyage. Les peintres de toutes les écoles qui l'entourent au musée de Madrid et qui y sont très bien représentés, semblent tous des chiqueurs. C'est le peintre des peintres. Il ne m'a pas étonné, mais m'a ravi... Le morceau le plus étonnant de cette œuvre splendide, et peut-être le plus étonnant morceau de peinture qu'on ait jamais fait, c'est le tableau indiqué au catalogue : portrait d'un auteur célèbre au temps de Philippe IV ¹. Le fond disparaît : c'est de l'air qui entoure le bonhomme, tout habillé de noir et vivant. Et les Fileuses, le beau portrait d'Alonzo Cano, les Meninas, tableau extraordinaire aussi ! Les philosophes, étonnants morceaux ! Tous les nains ; un surtout, assis de face, les poings sur les hanches : peinture de choix pour un vrai connaisseur. Ses magnifiques portraits ; il faudrait tout énumérer ; il n'y a que des chefs-d'œuvre. Un portrait de Charles-Quint peint par Titien, qui a une grande réputation qui doit être méritée, et qui m'aurait certainement paru bien autre part, me semble ici de bois. »

On le voit nettement par cette lettre, le voyage de 1865 a véritablement révélé à Manet l'importance et la valeur de l'œuvre de Velasquez, dont il ne connaissait jusque là qu'un petit nombre de morceaux de moindre mérite. M. Germain Bazin

1. Le bouffon *Pablillos de Valladolid*.

a très bien dégagé l'intérêt du passage relatif au portrait de Pablillos de Valladolid, en montrant comment nous avons là l'aveu de la découverte du fond unique que Manet emploiera dans ses portraits à partir de 1865, et qui trouvera dans le *Fifre*, en 1866, une de ses premières et magistrales applications. Dès le retour d'Espagne, le portrait de *L'acteur Rouvière en Hamlet* est une première transposition du *Pablillos de Valladolid*, que Manet a copié à Madrid, et dont celui de *L'acteur Faure*, aussi en Hamlet, sera une nouvelle variante en 1877. Dès 1865 également, l'admiration inspirée à Manet par « les philosophes, étonnants morceaux », se manifeste dans deux figures analogues et intitulées de même ; et le même thème sera repris, en 1869, dans le *Mendiant* hirsute de la collection Wildenstein, qui est une réplique évidente, en costume moderne, du *Ménippe* de Velasquez.

En ce qui concerne Goya, la lettre à Fantin-Latour n'est pas moins intéressante. Le premier contact de Manet avec le maître aragonais, car c'était un premier contact, a été beaucoup moins foudroyant que la révélation de Velasquez, et Manet a d'abord eu surtout conscience de ce que Goya devait à Velasquez. « Et Goya ! le plus curieux après le maître qu'il a trop imité, dans le sens le plus servile d'imitation. Une grande verve cependant. Il y a de lui au musée deux beaux portraits équestres, dans la manière de Velasquez, bien inférieurs toutefois. Ce que j'ai vu de lui jusqu'ici ne m'a pas plu énormément. » Mais ensuite, cette impression première de Manet s'est modifiée, comme il arrive souvent quand on étudie d'un peu plus près l'œuvre de Goya. Après les toiles de celui-ci qu'il pouvait voir au musée du Prado, et qui étaient beaucoup moins nombreuses que celles qu'on y admire aujourd'hui, Manet est allé en voir d'autres, comme il en annonce l'intention dans sa lettre, en particulier « une magnifique collection chez le duc d'Osuna ». La vie « pleine de distractions » de Madrid, la « charmante promenade » du Prado, les « jolies femmes toutes en mantille », les costumes de la rue, les toreros en « costume de ville curieux », les courses de taureaux, le ciel et la lumière de Castille, tout cela lui a fait en quelques jours apprécier le caractère unique de l'art de Goya, et comprendre que, si Velasquez a été le plus peintre de tous les peintres, c'est sans doute Goya qui en a été le plus espagnol. Voilà pourquoi, après son retour de Madrid, non seulement l'hispanisme de Manet est devenu de bien meilleur aloi, mais encore il s'est inspiré désormais de Goya plus que de Velasquez ; et jusqu'en 1870, ou même plus tard, un grand nombre de ses œuvres attestent avec évidence cette influence nouvelle qui tantôt se marque dans des réminiscences certaines et tantôt consiste dans une véritable transposition de sujets.

On a depuis longtemps signalé l'inspiration goyèsque, sans toutefois l'analyser avec précision, dans les *Combats de taureaux*, peints après le retour d'Espagne et beaucoup plus exacts que celui dont Manet avait extrait, l'année précédente, le *Torero mort*. Peut-être les planches 26 et 27 de la *Tauromachie* ont-elles

suggéré deux motifs de l'un d'entre eux, le groupe central où le taureau se précipite sur le cheval tombé en entraînant son cavalier sous lui, et, après inversion, le picador qui se tient en selle, sur la gauche de la composition. Ou, peut-être encore, le caractère goyesque de ces toiles s'expliquerait-il par le fait que Manet a dû voir à Madrid certains tableaux où Goya a représenté des scènes analogues. Mais



Archives phot.

FIG. 16. — MANET. ANGÉLINE. (Musée du Luxembourg.)

les scènes de ce genre sont si fréquentes dans toutes les courses, qu'il est difficile de dire s'il y a eu ici imitation de quelque toile ou de quelque gravure, ou bien si Manet ne s'est pas servi des croquis qu'il avait pris, nous dit Duret, d'après nature. C'est sans doute un croquis de ce genre qui a servi pour le tableau dit *La Posada*, où Manet a représenté avec une vie saisissante une *cuadrilla* dans un modeste local servant de coulisses à côté de la *plaza* ; et Manet a repris l'attitude du torero assis à droite sur une table quand, en 1869 ou 1870, il a peint Léon Leenhoff, en costume analogue, à côté d'Eva Gonzalès, dans l'atelier de la rue Guyot.

L'imitation de Goya n'est pas douteuse dans une au moins des deux eaux-fortes exécutées vers 1869, que l'on pourrait considérer comme des souvenirs de la promenade du

Prado, avec ses « jolies femmes en mantille ». C'est celle qui est intitulée *Fleur exotique* et représente une *manola* sur fond uni, dans la même attitude que les deux qui figurent sur l'autre planche dite *Au Prado*. Elle rappelle trop fidèlement l'héroïne des planches 15 et 16 des *Caprichos*, *Bellos Consejos* et *Dios la perdona*, pour que la ressemblance soit fortuite. Et la même inspiration paraît se poursuivre jusque dans le délicieux portrait de Berthe Morisot qui porte à la collection Moreau-Nélaton le nom de la *Femme à l'Eventail* : l'attitude du modèle, la grâce avec laquelle ses jambes s'étirent dans les bas blancs, et ses pieds se cambrent dans les souliers roses, ne sont pas sans rappeler la planche 31 des *Caprichos*, *Ruega por ella*.

On a dit depuis longtemps comment l'*Exécution de Maximilien* était, en 1867, une transposition certaine du *Trois Mai* 1808 du musée du Prado, et Manet a ensuite

repris un thème semblable dans une aquarelle de 1871 figurant un *Episode de guerre civile* et inversée dans la lithographie de la même date, dite la *Barricade*. De même, la ressemblance entre le *Balcon* de 1868 ou 1869 et les *Majas au balcon* de Goya est un fait bien connu. Manet a, du reste, complètement modifié dans son tableau l'attitude des personnages et en a fait un portrait de ses trois amis Berthe Morisot, M^{lle} Jenny Clauss et le paysagiste Antoine Guillemet. Ici encore, le sentiment général de l'œuvre rappelle beaucoup plus celui du modèle espagnol que des détails précis n'en sont repris. Il est curieux cependant de constater qu'un des *embizados* des *Majas au balcon* de Goya a été exactement copié par Manet sur un *Tambour de basque* peint pour Antonin Proust (Catalogue Jamot-Wildenstein, n° 416). On sait qu'il avait esquissé d'abord M^{lle} Clauss seule, assise sur le tabouret où il a placé ensuite Berthe Morisot tenant un éventail. Vers 1865, il avait déjà peint de même une *Jeune femme à sa fenêtre* (l'*Angéline* du Musée du Louvre) qui peut être considérée comme une première idée sous une forme beaucoup plus simple du même sujet. Mais le type très espagnol de cette jeune femme coiffée d'une mantille et déployant un éventail permet de croire que cette peinture, d'esprit très goyesque, pourrait bien, d'ailleurs, avoir fixé le souvenir d'une vision directe ou repris une étude d'après nature.

Le tableau de cette période où se marque le mieux chez Manet l'influence de Goya nous paraît avoir été la *Vue de l'Exposition Universelle de 1867* (Galerie Nationale d'Oslo). En voyant cette toile à l'exposition de l'Orangerie, en 1932, il était difficile de ne pas être frappé de sa ressemblance avec la *Pradera de San Isidro* de Goya (Musée du Prado). En 1865, la *Pradera de San Isidro* se trouvait dans cette collection du duc d'Osuna dont Manet a été voir, d'après sa lettre à Fantin-Latour, les Goya magnifiques ; et c'est une des œuvres qui ont dû le faire revenir de sa première impression sur celui qu'il avait considéré d'abord comme un élève bien inférieur de Velasquez. Manet a juxtaposé, au premier plan toute une série de personnages qu'il silhouette sur le sol ou sur le fond, sans les relier les uns aux autres ; Goya au contraire avait rattaché entre eux les divers groupes de son premier plan, en les profilant sur un fond sombre. Mais la ressemblance des deux œuvres paraît assez nette, surtout si l'on inverse la composition de Goya. En arrière du premier plan, c'est la même trouée formant un angle très évasé par laquelle la perspective plonge sur l'arrière-plan, suivant un effet unique chez Manet, fort peu soucieux en général de recherches de ce genre. Dans le fond des deux tableaux, le panorama de la ville forme à l'horizon une longue bande à peine inclinée, toute baignée de lumière. C'est cette lumière surtout, argentée et transparente, nette et blanche dans les lointains presque crayeux, qui rappelle dans cette *Vue de l'Exposition de 1867* la *Pradera de San Isidro* ; et elle ne ressemble guère à celle qui flotte d'habitude sur l'horizon parisien, tout imprégné sous un ciel bleu ou gris mouillé, par une atmosphère vaporeuse et vibrante.



FIG. 17. — GOYA. MAJAS AU BALCON.
(Coll. Havemeyer, New York.)



FIG. 18. — MANET. LE BALCON.
(Musée du Luxembourg, Paris.)

Phot. Durand-Ruel

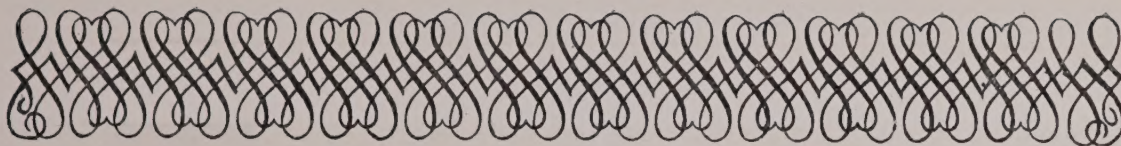
Ainsi, le voyage de 1865 a exercé sur l'hispanisme de Manet une action qui nous semble loin d'avoir été négligeable. Aussi, loin de penser que ce voyage marque chez Manet la fin de l'influence hispanique, nous serions plutôt porté à croire que, si cette influence a été réelle de 1859 à 1865 —



Phot. Beaux-Arts.

FIG. 19. — MANET. ESPAGNOLS. TAMBOUR DE BASQUE.
(A MM. Wildenstein & Co. New York.)

et encore ne faudrait-il pas l'exagérer — elle s'est affirmée et précisée entre 1865 et 1870 ; et pendant cette période que nous appellerions volontiers sa deuxième période espagnole, Manet s'est beaucoup plus directement inspiré de Velasquez et surtout de Goya. — E. LAMBERT.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

GILLES DE LA TOURETTE. — **Léonard de Vinci.** — Paris, Albin Michel, 1932, 29 × 23, 170 p., CXVI pl. (Les Maîtres du Moyen Age et de la Renaissance.)

Plus qu'une simple monographie, M. Gilles de la Tourette, conservateur-adjoint au Musée du Petit-Palais, offre dans ce bel ouvrage une étude toute en profondeur de l'œuvre de Léonard de Vinci, étude qu'on pourrait qualifier de psychanalytique, pour employer un terme cher à la jeune génération. Doué d'une acuité visuelle dont la pénétration pourrait être comparée à celle des rayons X, l'auteur cherche à distinguer, au travers des formes colorées nées jadis sous la main du grand Florentin, les reflets mêmes de cette âme géniale. Les conclusions auxquelles aboutit ce travail de laboratoire sont assez surprenantes. Les peintures de Vinci prennent l'aspect de poèmes scientifiques. Le maître aurait été, avant tout, un chercheur de lois et un symboliste. Une des mains de la Madone, dans la *Vierge aux Rochers*, évoquerait par sa matière une serre d'oiseau de proie, l'autre revêtirait l'apparence de l'épiderme de l'éléphant ; les autres personnages de ce tableau seraient tapis sur le roc humide comme des sauriens. Pour étonnantes que soient ces observations, l'auteur les justifie par les aptitudes très prononcées de Léonard de Vinci pour les sciences mathématiques et naturelles, aptitudes qui auraient engendré une véritable obsession. La même méthode préside à l'analyse de la *Joconde*, de la *Sainte Anne*, mais l'auteur y met en relief surtout le côté mathématique de l'intelligence de Vinci.

Ce visage inconnu de Vinci, qui apparaît sous la plume de M. Gilles de La Tourette, s'il n'est pas du goût de tout le monde, ne manquera pas d'éveiller la curiosité et l'intérêt. Il provoquera, sans doute, la discussion, voire la riposte. Mais c'est à quoi doit s'attendre un érudit original, conscient de la singularité d'une thèse qu'il est prêt à défendre.

Assia RUBINSTEIN.

La Collection Gaignières chez Stanislas-Auguste. — Le catalogue des tableaux de Stanislas-Auguste, roi de Pologne, que M. Louis Réau vient de donner

aux *Mémoires de la Société de l'histoire de l'art français*, réserve aux muséographes une surprise dans les deux articles que voici :

124. Philippe le Bon, duc de Bourgogne, instituteur de l'ordre de la Toison d'or, en habit de l'ordre, en pied. Ce tableau est tiré du cabinet de Colbert ; son cachet est derrière. Peint à gouache.

125. Henri III, roi de France, instituteur de l'ordre du Saint-Esprit, en pied, dans l'habit de l'ordre. Ce tableau est tiré du cabinet de Colbert ; son cachet est derrière.

En un point, répété d'un article dans l'autre, l'auteur du catalogue s'est trompé. Le cachet qui portait (comme on n'en peut douter) la coulouvre de Colbert, n'était pas celui du grand ministre, mais celui de son neveu, marquis de Torcy : il ne signifiait pas provenance de cabinet, mais instrument de vente. En effet, ce cachet est bien connu de tous ceux qui ont manié d'anciens portraits de la cour de France. Il témoigne que le tableau appartenait à Gaignières, dont la collection léguée au roi, fut livrée aux enchères, en 1717, par les soins de Colbert-Torcy qui, à cette occasion, y mit son sceau. Sur quantité de portraits du XVI^e siècle, ce cachet retrouvé a fait croire à Soulier, qui rédigea l'ancien catalogue de Versailles, que les pièces provenaient de Colbert : en sorte que *Collection de Colbert*, dans les mentions de ce catalogue, doit être traduit par *Collection Gaignières*. Le catalographe polonais avait commis la même erreur. En conséquence, voici deux pièces, un Philippe le Bon peint à gouache, et un Henri III, provenant de cette collection fameuse, qu'apparemment aucun muséographe se fût avisé de chercher là.

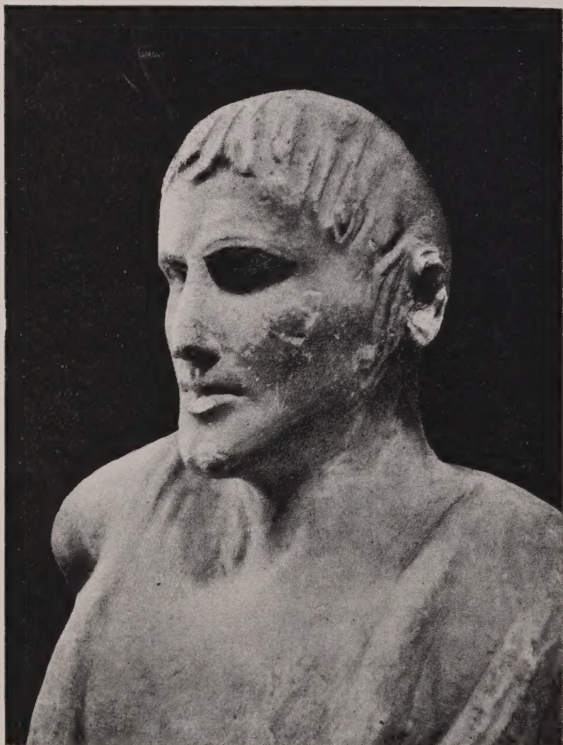
Touchant le même cachet de Torcy, l'occasion ne sera pas mauvaise d'avertir les lecteurs du catalogue de l'exposition d'art français à Londres, que ce catalogue donne sans fondement la collection Gaignières pour provenance probable au portrait d'Elisabeth d'Autriche (n^o 52) de François Clouet, qui est au Louvre : ce portrait ne portant au revers ni le cachet de Torcy, ni trace de cachet d'aucune sorte.

Louis DIMIER.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

L'art étrusque. — Le problème des origines du portrait réaliste romain continue toujours d'intriguer les chercheurs. Depuis Wickhoff jusqu'à nos jours, on lui a proposé maintes solutions contradictoires. M. Dono Levi (*Dedalo*, avril 1933) soutient la thèse



Portrait sur un sarcophage de Chiusi. (Musée Civique.)

qui le fait dériver de l'art étrusque. La comparaison du portrait étrusque, du portrait grec et du portrait romain semble venir à l'appui de cette théorie. Voyez, par exemple, la figure funéraire de la tombe de la « Pellegrina », à Chiusi, les urnes de Volterra, l'*Arringatore* du Musée archéologique de Florence, etc.

La mosaïque de Pesaro. — M. Pirro Marconi étudie la mosaïque découverte à Pesaro, en 1932 (*Bollettino d'Arte*, avril 1933). Cette mosaïque, au centre de laquelle sont figurées la fable de Leda et les Saisons,

serait, par son caractère, postérieure aux peintures pompéiennes. D'autre part, tirant son inspiration de la peinture, et n'ayant pas encore pris conscience de ses propres moyens, elle est antérieure aux mosaïques romaines de la fin du II^e siècle après J.-C. Ces observations permettent à l'auteur de la dater du I^{er} au II^e siècle après J.-C.

L'histoire de l'art contemporain. — Ecrire une histoire de l'art contemporain est une tâche des plus intéressantes, mais en même temps des plus ardues. C'est celle que se sont proposée le directeur de l'*Amour de l'Art* et ses collaborateurs. Dans le premier fascicule, M. Henri Focillon, souligne l'importance de cette tentative : « La forme la plus élevée de la conscience historique, dit l'éminent historien d'art, n'est peut-être pas celle qui nous est donnée par le passé. Saisir son temps, non à travers des formules rapides et des vogues éphémères, mais par l'analyse réfléchie des mouvements qui l'ont parcouru, des maîtres qui l'ont enrichi, n'est-ce pas devenir, en quelque sorte, et d'une manière essentielle, le contemporain de soi-même, ou, si l'on veut, se rejoindre dans la sécurité, à égale distance des anachronismes et des anticipations ? » Dans le même fascicule, le directeur de la revue, M. René Huyghe, indique le but et la méthode de son entreprise. Il s'agit moins de juger que de « rassembler, sur le canevas d'une étude d'ensemble, une suite de documents, aussi riches et variés que possible, et tels qu'ils laissent une image fidèle de notre art et de la façon dont ses contemporains l'ont compris ».

Stefano di Giovanni, dit le Sassetta. — Après B. Berenson, L. Douglas, R. Fry, F. M. Perkins, R. Van Marle et tant d'autres, M^{me} Marialuisa Gengaro (*Diana*, fasc. I, 1933), nous donne une nouvelle étude sur Sassetta, avec un catalogue raisonné des œuvres certaines de ce maître siennois, et de celles qu'on peut lui attribuer avec plus ou moins de vraisemblance. La bibliographie, qui est des plus complètes, contribue à donner de la valeur à ce travail. L'interprétation esthétique de l'œuvre de l'artiste retient l'attention de l'auteur plus que le problème de son évolution, que ses devanciers ont déjà étudié. Pour M^{me} Gengaro, Sassetta est un primitif : il découvre le sens intime des choses dans l'harmonie spirituelle qui domine le monde visible et réel, ce monde qui s'oppose à la vision irréelle et fantastique d'un Giovanni di Paolo.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(6 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an **42 fr.** ; six mois **23 fr.**
ÉTRANGER (Union postale) : un an **56 fr.** ; six mois **30 fr.**
AUTRES PAYS : un an **70 fr.** ; six mois **38 fr.**

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e)

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE